ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

<u>Published</u> on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

<u>Date</u> of publication and production of master: 1975

<u>Series:</u> Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

<u>Copyright:</u> Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

<u>Location</u> of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

<u>Note:</u>

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

PP 65 B

Umschlag:

Hans von Kulmbach
Bildnis eines jungen Mannes
Kat.-Nr. 176

ANZEIGER
DES
GERMANISCHEN NATIONAL-MUSEUMS

1960-1961

Meister um Albrecht Dürer

Ausstellung

im Germanischen National-Museum

vom 4. Juli bis 17. September

NÜRNBERG

1961

VICTORIA AND ALBERT LIBRARY

Gestaltung des Kataloges: Eugen O. Sporer

Fotonachweis: F.lli Alinari 15, 18; Ed. Brogi 19; Deutscher Verein für Kunstwissenschaft 4, 5, 32—35; Germanisches National-Museum 2, 21, 36, 42, 72; St. Kolowca 23; G. Muss 20, 22, 24, 26, 45, 68; Württ. Landesbildstelle 46; nach Kat. Paris 66, 71; bei den übrigen handelt es sich um Aufnahmen der jeweiligen Besitzer

Farbklischee und Druck des Umschlages: E. C. Baumann KG., Kulmbach

Farbklischee: Brend'amour, Simhart u. Co., München; Druck der Farbtafel: Passavia AG., Passau

Klischee Tafel 22: Brend'amour, Simhart u. Co., München; alle übrigen Klischees: Druckhaus Nürnberg

Satz, Druck und Buchbinderarbeiten: Druckhaus Nürnberg

L. 3545
12.12.1961

Bearbeiter des Kataloges

Gemälde und Buchmalerei
Dr. Peter Strieder

Glasgemälde
Dr. Gottfried Frenzel

Zeichnungen
Dr. Herwarth Röttgen

Einzelblattgraphik
Dr. Fritz Zink

Buchillustration
Dr. Stephan Waetzoldt

Bibliographie
Dr. Herwarth Röttgen

Drucküberwachung
Dr. Leonie von Wilckens

Die „Meister um Albrecht Dürer" schließen die Reihe von Ausstellungen ab, die das Germanische National-Museum der Nürnberger Malerei gewidmet hat. Sie begann 1928 mit der Ausstellung zur Vierhundertjahrfeier des Todestages von Albrecht Dürer, die bis auf die Nürnberger Malerei der Jugendzeit des Altmeisters zurückgriff; dann folgte 1931 die Nürnberger Malerei von 1350 bis 1450.

Es ist schon seit langem als eine wichtige kunstgeschichtliche Aufgabe erkannt worden, den Begriff der Dürer-Schule und Dürer-Werkstatt zu klären und abzustecken. Als ihre zeitliche Grenze wurde etwa das Todesjahr des Meisters genommen. Die Ausstellung hat Dr. Peter Strieder in Vorschlag gebracht und ihre wissenschaftliche Ausrichtung bestimmt und durchgeführt. Die Mitarbeiter haben ihre jeweiligen Sachgebiete selbständig aufgebaut. Ich habe ihnen und allen anderen Beteiligten für ihre großen Bemühungen zu danken.

Die erheblichen Kosten, die Versicherung, Transport und Katalogdruck verursachen, konnte die Stiftung nicht allein tragen. Das Bundesministerium des Innern (Ministerialrat Dr. Gussone), das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus (Regierungsdirektor Dr. Schnerr) und die Stadt Nürnberg (Oberbürgermeister Dr. Urschlechter) haben durch die Übernahme von Ausfallbürgschaften die Ausstellung ermöglicht. Ich möchte ihnen für diese Förderung aufrichtigen Dank aussprechen. Ebenso habe ich für Beihilfen zur Drucklegung des Kataloges zu danken.

Die Namen der Leihgeber sind nachfolgend angeführt, sie füllen mehrere Seiten. Wir haben bei den Kollegen in Warschau und Krakau, in Florenz, Rom und Venedig, in New York und Cleveland, in Wien, Innsbruck, Basel, Paris, Dublin, Gateshead, um hier nur stellvertretend die Leihgeber von Gemälden nochmals zu nennen, für unsere Ausstellung großes Verständnis und Entgegenkommen angetroffen. Auch bei den deutschen Kollegen, den Museen und Bibliotheken, fanden unsere Wünsche eine gute Aufnahme. Wir sind ihnen allen für die Mithilfe, den jeweiligen vorgesetzten Ministerien für die bereitwillig gegebene Zustimmung zu großem Dank verpflichtet.

Unsere Vorarbeit konnte sich auf umfassende kunstgeschichtliche Forschungen stützen, vor allem auf die Dürer, Kulmbach und Schäufelein gewidmeten Studien von Prof. Dr. Friedrich Winkler, dem Ehrenmitglied des Germanischen National-Museums. Er hat uns zudem mit manchem mündlichen Rat zur Seite gestanden. Weiterhin sind wir für wissenschaftliche Mithilfe Prof. Dr. Ernst Buchner, Dr. Hans Butzmann, Winfried Guthmann, Dr. Peter Halm, Dr. Günther Heinz, Dr. Karl Adolf Knappe, Dr. Edmund Schilling, Dr. Friedrich Schnelbögl und Prof. Dr. Alfred Stange dankbar verpflichtet.

LUDWIG GROTE

Albrecht Dürer Conterfeyt in seinem alter Des LVI. Jars.

Erhard Schön: Bildnis Albrecht Dürers

LEIHGEBER

Allentown	The Samuel H. Kress Collection, Allentown Art Museum
Amsterdam	Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet (Prof. Dr. J. Q. van Regteren Altena)
Ansbach	Evang.-Luth. Pfarramt St. Gumbertus (Kirchenrat W. Rüdel)
Aschaffenburg	Hofbibliothek (Oberstudienrat M. Stenger)
Augsburg	Staats- und Stadtbibliothek (Direktor Dr. P. Geißler)
Bamberg	Kunstsammlungen der Stadt (Bürgermeister Dr. Schleyer)
Bamberg	Staatliche Bibliothek (Oberbibliothekrat Dr. Dreßler)
Basel	Öffentliche Kunstsammlung (Direktor Prof. Dr. Georg Schmidt)
Basel	Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett (Konservator Dr. Hanspeter Landolt)
Berlin	Ehemals Staatliche Museen, Gemäldegalerie (Direktor Dr. C. Müller-Hofstede)
Berlin	Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Direktor Dr. H. Möhle)
Boston	Museum of Fine Arts (Direktor P. T. Rathbone)
Braunschweig	Herzog-Anton-Ulrich-Museum (Direktor Dr. G. Adriani, Kustos Dr. H. W. Schmidt)
Cleveland	The Cleveland Museum of Art (Direktor Sherman E. Lee, Curator H. S. Francis)
Coburg	Kunstsammlungen der Veste (Direktor Dr. H. Maedebach)
Darmstadt	Hessisches Landesmuseum (Direktor Dr. G. Bott)
Donaueschingen	Fürstl. Fürstenbergische Institute für Kunst und Wissenschaft (S. D. Erbprinz Joachim zu Fürstenberg)
Dresden	Staatliche Kunstsammlungen (Generaldirektor M. Seydewitz, Direktor Dr. H. Menz)
Dublin	National Gallery of Ireland (Direktor Th. McGreevy)
Erlangen	Universitäts-Bibliothek (Direktor Prof. Dr. F. Redenbacher, Oberbibliotheksrat Dr. A. Dietzel)
Florenz	Galleria degli Uffizi (Direktor Dr. L. Becherucci)
Florenz	Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi (Direktor Dr. G. Sinibaldi)
Frankfurt a. M.	Historisches Museum (Direktor Dr. H. Stubenvoll)
Freiburg/Br.	Erzbischöfliches Ordinariat (Generalvikar Föhr)
Gateshead	Shipley Art Gallery (Curator G. N. Drinkwater)
Göttingen	Kunstsammlung der Universität (Dr. L. von Weiher)
Gotha	Schloßmuseum (Direktor M. Greiner-Kühne)
Großgründlach	Evang.-Luth. Pfarrkirche (Pfarrer Glück)
Hamburg	Kunsthalle (Direktor Dr. A. Hentzen, Kustos Dr. W. Stubbe)
Hannover	Niedersächsische Landesgalerie (Direktor Dr. F. Stuttmann)
Heilsbronn	Evang.-Luth. Pfarramt (Pfarrer Schmidt)

Innsbruck	Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum (Präsident Dr. E. Durig, Direktor Dr. E. Egg)
Kassel	Murhardsche Bibliothek der Stadt und Landesbibliothek (Direktor Dr. L. Denecke)
Kassel	Staatliche Gemäldegalerie (Direktor Dr. H. Vogel)
Köln	Wallraf-Richartz-Museum (Generaldirektor Prof. Dr. G. von der Osten)
Kopenhagen	Den kgl. Kobberstiksamling (Hauptkonservator E. Fischer)
Krakau	Archipresbiterialkirche St. Marien (Prälat Dr. F. Machay)
Krakau	Muzeum Narodowe (Direktor Prof. Dr. A. Bochnak)
Kreuzlingen	Heinz Kisters
Leiden	Kupferstichkabinett der Universität (Direktor Prof. Dr. H. van de Waal)
Leipzig	Museum der bildenden Künste (Direktor Prof. Dr. J. Jahn, Dr. S. Heiland)
Limbach	Evang.-Luth. Pfarramt Pommersfelden (Pfarrer G. Lindenberg)
London	Mrs. L. Korner
London	Edward Speelman Ltd.
London	University College
Lugano-Castagnola	Sammlung Thyssen-Bornemisza, Villa Favorita (H. H. Baron Thyssen-Bornemisza)
Modena	Galleria e Museo Estense (Direktor Dr. A. G. Quintavalle)
München	Bayerische Staatsbibliothek (Generaldirektor Dr. G. Hofmann, Oberbibliotheksrat Dr. Gichtel)
München	Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Generaldirektor Prof. Dr. K. Martin, Hauptkonservator Dr. Ch. Altgraf Salm)
München	Bayerisches Nationalmuseum (Generaldirektor Prof. Dr. Th. Müller)
München	Staatliche Graphische Sammlung (Direktor Dr. P. Halm)
München	Julius Böhler
New York	Samuel H. Kress Foundation (Direktor G. Emerson)
New York	The Metropolitan Museum of Art (Direktor J. J. Rorimer)
Nürnberg	Evang.-Luth. Pfarramt St. Bartholomäus-Wöhrd (Pfarrer Weinicke)
Nürnberg	Evang.-Luth. Pfarramt St. Egidien (Dekan Kelber)
Nürnberg	Evang.-Luth. Pfarramt St. Johannis (Kirchenrat Dr. Kressel)
Nürnberg	Evang.-Luth. Pfarramt St. Lorenz (Pfarrer J. Viebig)
Nürnberg	Evang.-Luth. Pfarramt St. Sebald (Pfarrer Barth)
Nürnberg	Freiherr v. Imhoff'sche Familienstiftung
Nürnberg	Staatsarchiv (Direktor Dr. F. Schnelbögl)
Nürnberg	Stadtbibliothek (Direktor Dr. F. Goldmann, Oberbibliothekar Dr. H. Zirnbauer)
Oxford	The Ashmolean Museum (Keeper Sir K. Th. Parker, Assistant Keeper L. Herrmann)
Paris	Musée du Louvre (Conservateur en chef G. Bazin, Conservateur A. Hulftegger, Conservateur J. Bouchot-Saupique)
Poitiers	Cabinet des dessins des Musées de Poitiers (Conservateur J. M. Moulin)
Portinscale	Dr. und Mrs. Springell

Rom	Galleria Borghese (Direktor Dr. P. Della Pergola)
Rom	Galleria Spada (Direktor Dr. I. Faldi)
Schlüsselau	Kath. Pfarrkirche
Schwabach	Evang.-Luth. Pfarramt St. Johannes (Dekan M. Bohrer)
Schwäbisch-Gmünd	Kath. Münsterpfarramt (Pfarrer F. Lenk)
Simmelsdorf	Freiherr v. Tuchersches Familienarchiv
Stockholm	Nationalmuseum (Direktor Prof. Dr. C. Nordenfalk)
Stuttgart	Staatsgalerie, Graphische Sammlung (Hauptkonservator Dr. E. Petermann)
Turin	Biblioteca Reale (Direktor Prof. M. Bersano Begey)
Venedig	Galleria „Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro (Direktor Dr. V. Moschini)
Warschau	Muzeum Narodowe (Direktor Prof. Dr. St. Lorentz, Kustos Prof. Dr. J. Bialostocki)
Wien	Bibliothek der Akademie der Bildenden Künste (Prof. Dr. S. Freiberg)
Wien	Graphische Sammlung Albertina (Direktor Prof. Dr. O. Benesch)
Wien	Dom- und Diözesanmuseum (Prof. Dr. R. Bachleitner)
Wien	Kunsthistorisches Museum (Direktor Prof. Dr. V. Oberhammer)
Wien	Österreichische Nationalbibliothek (Generaldirektor Dr. Dr. J. Stummvoll)
Wendelstein	Evang.-Luth. Pfarramt (Pfarrer W. Merkel)
Wolfenbüttel	Herzog-August-Bibliothek (Direktor Dr. E. Kästner, Bibliotheksrat Dr. H. Butzmann)
Würzburg	Martin-von-Wagner-Museum der Universität (Direktor Prof. Dr. H. Möbius)
Würzburg	Universitätsbibliothek (Direktor Dr. M. Pauer)

DÜRER-WERKSTATT UND DÜRER-SCHULE

Dann es muß gar ein sprůder verstand sein, der jme nit trawet auch etwas weyters zu erfinden, sonder ligt allwegen auff der alten pan, volgt allein anderen nach / vnd vndersteet sich nichten weitter nachzudenken.

ALBRECHT DÜRER, 1528

Das Werk Albrecht Dürers stellt ein unvorstellbar reiches und vielfältiges Schatzhaus „voller Figur" dar, aus dem Maler, Schnitzer, Bildhauer, Erzgießer, Goldschmiede und andere Kunsthandwerker sich während eines langen Zeitraumes Vorbilder geholt haben, nicht nur deutsche, auch italienische, niederländische und französische Künstler. Ebenso sind die kunsttheoretischen Schriften Dürers von allen europäischen Nationen mehr als ein Jahrhundert lang gelesen und studiert worden. Diese Ausstrahlung seiner Kunst ins Weite ist nicht gemeint, wenn von einer Dürer-Schule gesprochen wird, diese umfaßt vielmehr nur diejenigen Künstler, die in Nürnberg bei dem Meister selbst seine Lehre genossen haben und seine Mitarbeiter gewesen sind. Unsere Ausstellung versucht, das Werk jedes einzelnen dieser *Schüler* abzugrenzen und seine Verbindungen mit dem Schaffen des Altmeisters aufzuzeigen. In der nachfolgenden Einführung gibt Dr. Strieder eine zusammenfassende Übersicht und Charakterisierung der Maler, die durch Albrecht Dürer ihre Meisterschaft erworben haben. Zur Ergänzung seiner Ausführungen möchte ich hier nach dem Verhältnis von Meister und Schülern fragen, wie sie zu ihm standen und wie er mit ihnen verbunden war, wieweit er sich ihrer als Mitarbeiter, als Gesellen oder Knechte, bedient hat, d. h. ob es eine Dürer-Schule im Sinne der Renaissance gegeben hat, oder ob die *Meister um Albrecht Dürer* noch in mittelalterlicher Tradition in seiner Werkstatt als Gesellen unter seiner Anweisung gearbeitet haben. Dank der Edition von Dürers schriftlichem Nachlaß durch H. Rupprich liegt das gesamte Urkundenmaterial gesammelt und erschöpfend interpretiert vor. Es kann deshalb von dem Literaturnachweis im einzelnen abgesehen werden.

Die früheste Nachricht von einem Werkstattbetrieb im Hause Dürers stammt aus dem Jahre 1502. Um Ostern gab Kurfürst Friedrich der Weise, der erste und treueste fürstliche Mäzen Dürers, einen Knaben namens Friedrich bei ihm in Lehre und Kost; zumindest bis zum Frühsommer des nächsten Jahres hat dieser sich gegen das ansehnliche Entgelt von 52 bzw. 72 fl in Nürnberg im Hause Dürers aufgehalten. Der Malerknabe erhielt auch wiederholt Geld für seine Kleidung überwiesen. Wie lange er bei Dürer gelernt hat und was aus ihm geworden ist, ist nicht bekannt. Vielleicht erklärt sich die große Anteilnahme des Kurfürsten für diesen Knaben dadurch, daß er sein unehelicher Sohn gewesen ist.

Zu dem fürstlichen Stipendiaten nahm Dürer nach dem Tode des Vaters (20. September 1502) den jüngsten, zwölfjährigen Bruder in sein Haus und seine Lehre auf. Bis zum Jahre 1509, also lange über die eigentliche Lehrzeit hinaus, ist Hans Dürer bei dem Bruder verblieben. Aus den Briefen an Willibald Pirckheimer geht hervor, wie besorgt sich Albrecht der charakterlichen wie künstlerischen Ausbildung seines Bruders annahm. Da er ihm während seiner Abwesenheit in Venedig keine Arbeit geben konnte, wollte er ihn an Wolgemut oder einen anderen Nürnberger Meister verwiesen wissen.

Als die Lehrlinge Hans und Friedrich bei ihm waren, arbeitete Albrecht Dürer an dem Dreikönigsaltar für Friedrich den Weisen und an dem Paumgartneraltar. Bei Ablieferung des Helleraltares im Oktober 1509 quittiert Dürer neben einem Geschenk für Frau Agnes ein Trinkgeld für seinen Bruder Hans in Höhe von 2 fl. Dessen Mitarbeit an dem Altarwerk ist wahrscheinlich, läßt sich aber aus Mangel an bezeugten Arbeiten seiner Hand nicht nachweisen. So ist und bleibt noch immer die Gestalt dieses Schülers, dessen Ausbildung vom ersten Tage an der ältere Bruder gelenkt, der über sechs Jahre an seiner Seite gearbeitet hat, ohne Umriß und ohne Leben.

Aus dem Jahre 1504 ist in den Rechnungsbüchern der Stadt Nürnberg eine Aufzeichnung zu finden, nach welcher der Ratsherr Hans Harsdörfer als städtischer Delegierter zu König Wladislaw von Böhmen und Ungarn nach Ofen reiste und dieser vermerkte folgendes: „eine huebsche gelumynierte taffel so mir Alb. Torer und sein diner gemacht haben, hab ich dem konig geschenkt, die sein g(naden) Zw großem gefallen angenommen hat." Hans Harsdörfer hat Dürer dafür 45 fl gezahlt, ein beträchtliches Honorar, verglichen mit den Preisen, die Dürer für seine Marienbilder in dieser Zeit erhalten hat. Das Geschenk des städtischen Gesandten ist nicht bekannt, vermutlich war es eines der Andachtsbilder, die Dürer auf Vorrat gemalt und auch zum Verkauf nach Venedig mitgenommen hat.

Aus Aufzeichnungen des Sebald Schreyer geht hervor, daß Dürer, als er an dem Helleraltar arbeitete, einen regelrechten Werkstattbetrieb unterhalten hat. Im März und April 1508 schreibt Dürer an Jakob Heller, daß mit den Flügeln seines Auftrages begonnen worden ist, und stellt gleichzeitig Sebald Schreyer für den von ihm gestifteten Sebaldaltar der Heilig-Kreuz-Kirche zu Schwäbisch-Gmünd zwei Knechte für die Dauer von sieben Wochen zur Verfügung. Sie arbeiteten an den Flügeln, ein dritter wurde für eine Woche eingesetzt, und ein Geselle malte drei Wochen an der Predella. Die Abrechnung schließt mit der Eintragung: „Dem Albr. Türer für sein muh und versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl 5 pfd 12 dl. Seiner hausfrawen zu einer vererung geben 2 fl. Den gesellen zu trinkgelt 1/2 fl vnd sunst unkost 1 Ort." Albrecht Dürer hat danach Sebald Schreyer seine Knechte und einen Gesellen ausgeliehen. Mit der *„muh"* wird wohl nicht eine eigene künstlerische Beteiligung, wie etwa der Entwurf, gemeint sein, denn auf den Flügelbildern ist kein Zug zu finden, der von seiner Erfindung geprägt sein könnte. Dürer vermochte sich der Bitte Sebald Schreyers, der als Kirchenmeister von St. Sebald seinem Vater manches liturgische Gerät zur Ausbesserung übergeben hatte, nicht zu entziehen und mußte den ungeduldig auf seinen großen Altar wartenden Frankfurter Handelsherrn vertrösten.

Erst aus späterer Zeit ist der Name eines Knechtes im Dienste Dürers überliefert. Es ist Georg Schlenck, der 1524 die Magd Susanna heiratet, die vom Ehepaar Dürer auf die Reise nach den Niederlanden mitgenommen wurde. Er erwirbt damit das Bürgerrecht. Nach dem Tode des Meisters wird er 1532 städtischer Torzöllner. In Georg Schlenck haben wir wohl nur einen Gehilfen und Handlanger zu sehen, der vielleicht die Grundierung, das Farbenreiben, die Herstellung von Druckabzügen und ähnliche Arbeiten besorgte. Er ist es wohl gewesen, der im März 1525 den Ratsherren „etliche contrafetische pillder sehen ließ" und dafür ein Trinkgeld erhielt.

Damit sind alle Urkunden herangezogen, die bezeugen, daß Dürer eine Werkstatt betrieben hat. Seine Mitarbeiter werden Diener, Knechte oder Gesellen genannt. Zur Zeit des Helleraltares waren es mindestens vier, den Bruder Hans mitgerechnet. Ob die drei verschiedenen Bezeichnungen der Mitarbeiter deren künstlerisch-handwerkliche Ausbildung betrifft und eine Bewertung ihres Könnens enthalten, wird sich schwer ermitteln lassen. Aus Bemerkungen Dürers an Jakob Haller scheint hervorzugehen, daß der Werkstattbetrieb noch mittelalterlich gehandhabt wurde: das Mittelbild hat der Meister eigenhändig gemalt, die Flügel dagegen nur entworfen, vielleicht in den Umrissen selbst gezeichnet, die Ausführung aber den Gehilfen überlassen. Die fremden Hände werden denn auch deutlich sichtbar.

Auch bei anderen Altären setzt sich der Anteil von Meister und Gesellen voneinander ab. Bei dem Paumgartneraltar sind die Außenseiten mit der Verkündigung nicht von Dürer selbst, sondern wohl von Baldung gemalt, dessen Art sich auch noch in den Kopien erkennen läßt. Die beiden Tafeln Baldungs mit den Hll. Katharina und Barbara in Schwabach dürften die Standflügel des Paumgartneraltares gewesen sein. Dürer hat seinem Mitarbeiter recht große Freiheit in der Zeichnung der Figuren und in der Malweise gelassen, so daß die vier Flügelbilder dessen persönliche Prägung zeigen.

Neben Baldung und zur gleichen Zeit sind noch Hans von Kulmbach und Hans Schäufelein bei Albrecht Dürer tätig. Ein Gefühl künstlerischer Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit scheint die drei miteinander verbunden zu haben. Wie soll es sonst zu der gemeinsamen Arbeit bei der Illustrierung von Pinders „beschlossen gart" und 1507 bei der des Speculum passionis durch Schäufelein, Baldung und Kulmbach gekommen sein? Da Dürer wenigstens bei dem ersten Buch beteiligt war, ist zu fragen, ob er etwa die Leitung der gesamten Arbeit in den Händen hatte und die Mitarbeiter eingesetzt hat, wie es später bei der Triumphpforte der Fall war. Die frühen Zeichnungen der drei lassen erkennen, daß sie ungefähr zur gleichen Zeit mit Dürer verbunden waren. Sie bewundern seine verwegenen Landsknechtsgestalten, dessen Modelle um 1504 die Straßen Nürnbergs bevölkerten, als für den Bayerischen Erbfolgekrieg gerüstet wurde. Es sind bei ihnen allen die gleichen Riesen mit langen Beinen und Armen zu sehen.

Was läßt sich über das Verhältnis jedes einzelnen zu Albrecht Dürer erschließen? Hans Baldung zeichnete zwölf Einblattholzschnitte, und Albrecht Dürer dichtete dafür Versgebete, die mit der lateinischen Übersetzung unter den Holzschnitt gesetzt wurden. Benedictus Chelidonius, Verfasser der Texte für das Marienleben und die Kleine Passion, übertrug die Gedichte seines Freundes. Es sind zwar nicht von allen zwölf Drucken vollständige Exemplare auf uns gekommen, doch ist anzunehmen, daß auch unter den beschnittenen Holzschnitten Dürers Verse gestanden haben. Diese Einblattdrucke sind ein typisches Erzeugnis des religiösen Nürnberger Humanismus und gehen auf Conrad Celtis zurück, der im Auftrag von Sebald Schreyer 1495 ein Blatt für den Stadtpatron Sebald in Basel drucken ließ. Der Holzschnitt der ersten Auflage stammt von Wolgemut, der zweiten von Albrecht Dürer.

Auch die Federzeichnung für Christoph Scheurl ist ein Dokument für den Aufenthalt Baldungs in Nürnberg und seiner Beziehung zu dem humanistischen Freundeskreis Dürers. Wenn nachgewiesen ist, daß der Sebastiansaltar für Halle in Nürnberg entstanden ist, dann kann die Begegnung der beiden Freunde und Verehrer Dürers nach der Rückkehr Christoph Scheurls aus Bologna erfolgt sein. Am 21. März 1507 ritt der junge Doktor beider Rechte in seine Vaterstadt ein. Baldungs Federzeichnung ist wohl als ein Scheibenriß anzusehen. Der Scheibenzyklus in Großgründlach und Wöhrd ist nach Frenzel eine Stiftung der patrizischen Familien für die Karmeliterkirche und wurde zu der Zeit begonnen, als Dürer in Venedig war. In ihm tritt uns die große gespannte und leidenschaftliche Zeichnung des jungen Baldung überzeugend entgegen.

Dürer und Baldung blieben während ihres ganzen Lebens miteinander verbunden. Es war eine Freundschaft, die nicht zuletzt auf gegenseitiger Hochachtung des künstlerischen Schaffens beruhte. Dürer hat Baldung eine Anzahl von Handzeichnungen zum Geschenk gemacht und nahm seine gedruckte Kunst mit in die Niederlande, wo er sie verschenkte und verkaufte. Die Vergabe am Beginn der Freundschaft, die Locke am Ende des Lebens, die Baldung wohl auf Wunsch des Verstorbenen übersandt wurde, legen Zeugnis von dem tiefen geistigen Einverständnis der beiden großen Charaktere ab.

Als erster — und dann ebenfalls für die Dauer seines Lebens — hat Hans von Kulmbach an Dürers Seite gestanden. Ist er ein *Diszipel* von Jakob Walch (Jacopo de' Barbari) gewesen, wie Neudörfer angibt, so ist dessen Einfluß gegenüber dem Dürers kurz und gering. In der Zeit, als Barbari sich in Nürnberg aufhielt, arbeitete Hans von Kulmbach schon mit Dürer zusammen an den Illustrationen der Schriften von Conrad Celtis. Es war Dürer, der Kulmbach mit Pollaiuolo bekannt gemacht hat — durch die Nachzeichnungen, die er während der ersten italienischen Reise angefertigt, und durch das große Herkulesbild, das 1500 entstanden war. Im Celtisholzschnitt „Apoll und Daphne" (Kat. Nr. 226) wirkt sich der Hinweis bei Kulmbach aus. Dürer hat ihm weiter auch Einblick in seine Proportionsstudien gewährt, die ihn seit Beginn des Jahrhunderts beschäftigten, und Kulmbach hat sich dann selbst an „Mann und Weib aus der Maß" versucht. Ebenso hat er Dürers perspektivische Demonstrationsmittel verwendet. Daß er dem Meister recht nahe gestanden hat, bekunden auch die zahlreichen Zeichnungen, die sich in seinem Besitz befunden haben.

Im Jahre 1511 hat Dürer auf Wunsch des Testamentsvollstreckers Martin Tucher einen eingehenden Entwurf für das Epitaph des Propstes Dr. Lorenz Tucher gezeichnet, mit dessen Ausführung Hans von Kulmbach betraut wurde. Der Jüngere ist den Intentionen des Altmeisters verehrend getreu nachgekommen. So stehen die drei Tafeln abseits von seinem übrigen Werk und spiegeln das Italienerlebnis Dürers in klassischer Form leuchtend wider und sind zugleich ein Denkmal der gegenseitigen Schätzung von Lehrer und Schüler.

Auch Hans Schäufelein kommt als junger Meister zu Dürer. Er ist, wie schon gesagt, 1505 und 1507 an den Holzschnitten für Pinder beteiligt. Die Anerkennung, die Dürer ihm entgegenbringt, bekundet sich darin, daß er ihm vor seiner Abreise nach Italien die Entwurfszeichnungen für den Flügelaltar von Ober-St. Veit — der wohl auch auf einen Auftrag Friedrichs des Weisen zurückgeht — übergibt. Schäufelein gelingt es allerdings nicht ganz, den außerordentlichen graphischen Reiz der Helldunkelblätter auf das große Format des Altares zu übertragen. Unter seinen Zeichnungen aus der Nürnberger Zeit finden sich Kopien nach Blättern Dürers, die dieser ihm also zugänglich gemacht hat. Seine zahlreiche Druckgraphik nimmt er neben der Baldungs nach den Niederlanden mit und verkauft sie dort. Also war auch die Verbindung dieses ehemaligen Schülers mit dem Meister zwölf Jahre, nachdem er Nürnberg verlassen hatte, noch lebendig.

Wenn das Ansbacher Kelterbild auch nicht von Dürer selbst gemalt ist — Flechsig hält es für eigenhändig —, so hat Dürer dem Maler, wie im Falle des Tucher-Epitaphs und des Ober-St.-Veiter Altares, den Entwurf geliefert. Aus seinen erhaltenen Bemerkungen geht hervor, daß er mit dem Auftraggeber die Komposition besprochen hat und sich von ihm das Wappen des Stifters geben ließ.

Durch die Briefe an Jakob Heller ziehen sich die Klagen Dürers über Mühe und Arbeit, die ihm der Auftrag bereitet, und daß diese in keinem Verhältnis zu dem vereinbarten Honorar stehen. Nach Fertigstellung des Landauer Altares ist Dürer dann auch sofort an die größeren und leichteren Gewinn bringenden Editionen seiner Druckgraphik gegangen.

Damit findet die erste Epoche der künstlerischen Gemeinschaft um Dürer ihr Ende. Baldung und Schäufelein haben Nürnberg verlassen, von ihrer Generation bleibt nur Hans von Kulmbach zurück.

Die nachfolgende Gruppe war jüngeren Alters, und Dürer stand ihr distanzierter gegenüber. Er holte sie sich zur Mitarbeit bei den Aufträgen für Kaiser Maximilian, vor allem bei der Ehrenpforte, nach deren Abschluß sie wieder auseinandergingen: Springinklee, Wolf Traut und Erhard Schön. Wolf Traut hatte sich schon 1505 an der Illustrierung des „beschlossen gart" beteiligt. Er arbeitete von da an für den Holzschnitt und schloß sich dabei eng an Dürers graphischen Stil an. Doch läßt sich eine unmittelbare Verbindung zu dem Meister nicht finden, was vielleicht auf die verhältnismäßig geringe Begabung Wolf Trauts, die Dürer zweifellos gesehen hat, zurückzuführen ist. Springinklee hat, wie Neudörfer vermeldet, im Hause Dürers gewohnt, „da erlanget er seine Kunst". Wenn er 1510 und 1511 in Konstanz tätig war, muß er seine Lehre bei Dürer um 1507, zur Zeit der Altarproduktion, begonnen haben. Dürer hat ihm Zeichnungen, wie das Frauenbad oder die Hl. Anna Selbdritt, für Einblattholzschnitte zur Verfügung gestellt. Springinklee folgt in seinen Rissen treu dem Vorbild des Meisters. Er wurde dann als einziger Nürnberger von Hans Burgkmair zum Triumphzug herangezogen. Dürer, dessen Entwürfe für den Triumphzug bis auf den burgundischen Wagen vom Kaiser verworfen wurden, hat seinerseits Hans von Kulmbach mitbeteiligt, dessen Entwürfe Maximilian anscheinend auch nicht zusagten.

Erhard Schön beginnt seine Tätigkeit erst mit der Ehrenpforte. Später wird er zum Massenproduzenten von Nürnberger Einblattholzschnitten recht wechselnder Qualität. Für das Bildnis Dürers, das er bei dessen Tode als Holzschnitt verfertigte, vergrößerte er die Medaille von Matthes Gebel, was nicht für eine besonders nahe Stellung zu seinem Meister spricht. Immerhin hat wohl Dürer das Interesse für Geometrie, Perspektive und Astronomie in ihm geweckt.

Von der letzten Schülergeneration, die etwa 1520 mit Dürer in Verbindung tritt — die Brüder Beham und Georg Pencz, die als Kleinmeister bezeichnet werden —, ist nur bei dem Letztgenannten ein persönlicher Kontakt erwiesen. Georg Pencz überträgt die Entwürfe Dürers zur Ausmalung des großen Rathaussaales auf die Wände, wobei dieser zweifellos die Arbeit überwacht haben wird.

Die Glockendonsche Familienwerkstatt, die Dürer auf Wunsch des Kardinals Albrecht von Brandenburg zur Fertigstellung antreibt, wurde von ihm mit Entwürfen für die Miniaturen versehen, die er im Auftrag des Kardinals angefertigt hat. Die Glockendon entnahmen auch seiner Druckgraphik Vorlagen — aber sie waren nicht mehr als Handwerker und hatten keine eigene künstlerische Entwicklung.

Dürer fühlte sich als *praeceptor Germaniae* und war von seiner pädagogischen Mission für die deutsche Kunst erfüllt. In dem wissenschaftlichen Charakter der italienischen Renaissancekunst — ihrer Proportionslehre und ihrem geometrischen Konstruktivismus — sah er die Gewähr objektiver Richtigkeit und Vollkommenheit. Er war von der Notwendigkeit, bei der Kunst den Verstand zu gebrauchen, überzeugt. Die Frage ist, ob er seine Lehrlinge, seine Knechte und Gehilfen oder seine Mitarbeiter mit der *„Speis der Malerknaben"* bekannt gemacht hat. Unter den Zeichnungen Hans von Kulmbachs befinden sich dafür Zeugnisse, auch bei Baldung sind sie vorhanden. Es können dann noch die kunsttheoretischen Schriften von Sebald Beham angeführt werden, wobei es in diesem Zusammenhang ohne Belang ist, daß dieser des Diebstahls von Dürers Nachlaß beschuldigt wurde. Erhard Schön gab erst 1538 seine „Unterweisung der Proportion vnnd stellung der boßen" heraus, so daß es zweifelhaft ist, ob er von Dürer selbst in die Proportionslehre eingeführt worden ist. Auch die Aufgabenstellung weist auf eine andere, italienische Quelle.

Dürer war zweifellos ein ausgezeichneter Lehrer. Bei dem Lesen der theoretischen Schriften und ihren ästhetischen Exkursen glaubt man an den Gesprächen in seinem Atelier teilzunehmen. Sie betreffen das Wesen der Kunst, das Verhältnis von Wahrheit und Schönheit, aber auch die richtige Methode zur praktischen Ausbildung durch Studien nach dem Modell. Wie klar erkennt er in der Erhaltung der Originalität des Schülers — das Grundproblem aller künstlerischen Erziehung: *Deshalb ist fast nitz dem, der mit solchem umgeht, daß er mancherley guter Bild sich und oß, die vom berühmten Meistern gemacht sind worden, abmach, und daß man auch dieselbigen davon hör reden ... Und laß dich nit wie ob geredt allein zu einer Art reden, die ein Meister führt. Dann ein Jedlicher macht geren ihm geleich was ihm wolgefällt.*

Sind nun die Schüler zu Dürer gekommen, weil sie diese seine Lehre suchten? War Dürer der erste moderne Lehrer diesseits der Alpen und seine Werkstatt die Keimzelle einer Akademie? Von den Meistern um Albrecht Dürer gehörten der ersten Generation die größten und stärksten Künstlerpersönlichkeiten an. Baldung, Kulmbach und Schäufelein haben Dürer am nächsten gestanden. Sie waren ihm auch geistig verwandt, und ihre Stellung zu ihm entsprach nicht mehr dem mittelalterlichen Arbeitsverhältnis von Meister und Knecht.

Die Kunst Albrecht Dürers bestimmte für Jahrzehnte das künstlerische Klima Nürnbergs. Sein Werk war so überwältigend, daß es alle Maler in seinen Bann zwang.

LUDWIG GROTE

MEISTER UM ALBRECHT DÜRER

Albrecht Dürers Bedeutung für die deutsche Kunst seiner Zeit ist nicht abzugrenzen. Es gab wohl keinen Maler, in dessen Werkstatt kein Holzschnitt oder Kupferstich von ihm lag, der nicht für seine eigene Kunst aus dem Werk des größten deutschen Künstlers gelernt hätte. Daneben bildete sich in Nürnberg ein Kreis von Schülern im eigentlichen Sinne, von Gehilfen, die für längere oder kürzere Zeit in Dürers Werkstatt arbeiteten, von ihm zur Ausführung großer Aufträge mit herangezogen wurden und als selbständige Meister die Stadt wieder verließen oder in ihr seßhaft wurden.

Die einzige schriftliche Quelle, die über das Verhältnis Hans von Kulmbachs zu Albrecht Dürer berichtet, ist Joachim von Sandrarts 1675 erschienene „Akademie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste". Gestützt auf eine in Nürnberg wohl noch lebendige Tradition erzählt Sandrart: „Johann von Kulenbach ware ein Discipel Albrecht Dürers und wurde von seinem Lehrmeister wegen wol ergriffener Manier sehr geliebt und in allem befördert, weiln er ihme in seinen Werken trefflich an die Hand gienge. Seine Geburtsstadt ware der gemeinen Sage nach Kulenbach in dem Fürstenthum Barayt; er liesse viel in Holzschnitt ausgehen in unterschiedlichen Büchern, alles nach seines Lehrmeisters Weis." Der erste Biograph der Nürnberger Künstler, der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer, erwähnt um 1550 von dieser Schülerschaft nichts und nennt Kulmbach einen „Lehrling des obgedachten Walchs", des Jacopo de' Barbari, der spätesten 1503 Nürnberg verlassen hat. Beide Autoren kennen nur ein einziges Werk des Malers, die Gedächtnistafel für Propst Lorenz Tucher in St. Sebald. Als kostbaren Besitz hütete Sandrart als Werk Dürers die heute in Berlin aufbewahrte Vorzeichnung zu dem Bilde und dürfte aus der gemeinsamen Arbeit an *einem* Werke seine Vorstellung vom freundschaftlichen Verhältnis der beiden Künstler gewonnen haben. Was die schriftlichen Quellen andeuten, bestätigen die überkommenen Werke. Bereits um 1500 muß der junge Hans Suess, der seine Lehrjahre abgedient hatte, nach Nürnberg gekommen sein, angezogen vom Glanz und von den Möglichkeiten der Metropole und dem aufblühenden Ruhme Albrecht Dürers, der 1495 aus Venedig zurückgekehrt war und eine Werkstatt eröffnet hatte, in der Gesellen Beschäftigung fanden. 1498 war mit der Apokalypse auch die erste Folge von großen Holzschnitten erschienen, die mehr noch als die Gemälde in kurzer Frist den Namen Dürers bekannt werden ließ.

Die ersten Arbeiten, die Dürer dem neuen Gehilfen anvertraute, waren, wie F. Winkler nachgewiesen hat, Entwürfe für Holzschnitte in zwei Bänden der „sodalitas celtica". Das Erscheinungsjahr 1501 der von Conrad Celtis besorgten Ausgabe der Komödien von Roswitha von Gandersheim gibt einen Anhalt für das Eintreffen Kulmbachs in Nürnberg. 1502 erschienen die „quatuor libri amorum", in denen Celtis die Gegenden Deutschlands besingt, die er durchwandert hat, und die Huld der Frauen, die ihm dort zuteil geworden ist.

Die Zusammenarbeit mit Dürer und der Stil der Holzschnitte, die sich zwar als Ganzes schwer miteinander vergleichen lassen, aber durch genügend Einzelheiten verbunden sind, um als das Werk *eines* Reißers erkannt zu werden, bestätigen die Mitteilungen Sandrarts über das enge Verhältnis der beiden Künstler. Doch scheint auch die Nachricht Neudörfers von Beziehungen zu Barbari nicht aus der Luft ge-

griffen zu sein. Die Judithgeschichten, mit denen sich Kulmbach 1505 neben anderen Bildern an dem reichen Holzschnittschmuck von Ulrich Pinders „beschlossen gart des Rosenkranz Mariae“ beteiligt, lassen erkennen, daß der zwielichtige Venezianer nicht ohne Eindruck auf Kulmbach geblieben ist. Der Einfluß Barbaris auf die Ausbildung der weichen Frauentypen des Malers, die oft durch den leicht geöffneten Mund einen etwas dümmlichen Ausdruck erhalten, wird noch deutlicher in Malwerken aus späterer Zeit. Kulmbach mag sich auch nach dem Fortgang Barbaris noch an dessen Kupferstichen orientiert haben. Im Vollbild mit der Wanderung Christi und der Apostel nach Jerusalem in Pinders „speculum passionis“ (1507) und dem Kanonblatt aus einem Würzburger Missale (1509) ist Kulmbachs Stil voll ausgebildet und unverkennbar.

Die Holzschnitte, die durch das Erscheinungsjahr der Bücher datiert sind, geben einen Anhalt zur zeitlichen Ordnung der Gemälde, die Kulmbach im ersten Jahrzehnt seiner Tätigkeit in Nürnberg geschaffen hat. Der Maler ist erst 1511 Bürger der Stadt geworden, vielleicht im Zusammenhang großer Aufträge für Krakau. Arbeiten in Krakau oder wenigstens für die mit Nürnberg eng verbundene polnische Handelsmetropole ließen den Rechtsschutz, den der Rat seinem Bürger gewähren konnte, jedenfalls wünschenswert erscheinen. Eine organisierte Malerzunft gab es in Nürnberg nicht, wo man offenbar auch großzügig bei der Beschäftigung fremder Künstler verfuhr. Lange vor seiner Einbürgerung erhielt Kulmbach eine Fülle von Aufträgen zur Bemalung von Altarflügeln und für Entwürfe von Glasgemälden, die er selbständig, unter Heranziehung von Hilfskräften, wie die 1510 datierten, bisher kaum beachteten Altarflügel in Wendelstein erkennen lassen, ausführte.

Der Nikolausaltar in St. Lorenz, eine Stiftung des 1500 verstorbenen Jörg Koeler, steht am Beginn der malerischen Tätigkeit Kulmbachs in Nürnberg. Dürer und Barbari sind die Quellen für die langen Gestalten in dekorativ bewegten Gewändern, in deren Gesichtern sich die Weichheit Kulmbachscher Physiognomien noch nicht ganz gegenüber dem härteren Menschenschlag Dürers durchgesetzt hat. In dem vollständig gemalten Peter-und-Paul-Altar in Florenz erreicht der Maler die Freiheit seines Stils. Landschaft und Architektur werden räumlich klar erfaßt. Die verhältnismäßig kleinen, meist flächig im Vordergrund gereihten Figuren finden sich in dem großen Holzschnitt des „speculum passionis“ und dem 1508 datierten Flügel mit Marienszenen aus Cadolzburg, der bei Kriegsende dort verbrannte, wieder. Auch die Flügel des Annenaltares in St. Lorenz gehören noch dieser frühen Epoche an, wie die bei einer Reinigung zutage gekommene Jahrzahl 1510 auf der Predella beweist. Gegenüber dem Nikolausaltar hat sich die Faltensprache beruhigt. Die Farbe ist heller geworden und hat bereits etwas von dem weichen Glanz gewonnen, der die nachfolgenden Werke auszeichnet und Kulmbach als einen der bedeutendsten Koloristen der Nürnberger Malerei erscheinen läßt.

Erst nachdem Kulmbach Nürnberger Bürger geworden war, signierte er seine Werke durch die Anbringung des Monogramms, das aus den Buchstaben H und K ligiert ist. Zum ersten Male findet sich das Zeichen auf einem Altar, den Kulmbach für Krakau geschaffen hat. Das Mittelbild, eine Epiphanie, befindet sich im Berliner Museum, während die Flügelbilder, in verschiedenen polnischen Sammlungen aufbewahrt, bis auf die obere Hälfte einer Hl. Katharina in Krakau im zweiten Weltkrieg vernichtet wurden. Bei dem Entwurf der Anbetung der Könige standen Kulmbach Dürers Lösungen auf dem Mittelbild des Paumgartner-Altares und der

Epiphanie in Florenz vor Augen. Während Dürer sich um eine räumlich klare Anordnung der Ruinenarchitektur und der Figuren bemühte, entspricht bei dem Schüler einer Vermehrung der Figuren auch ein dekoratives Häufen von Architekturteilen im romantischen Zustand des Verfalls. Darüber, ob die Aufträge für Krakau an Ort und Stelle oder in Nürnberg ausgeführt wurden, ist ohne eindeutiges Ergebnis öfters debattiert worden. Jedenfalls sprechen Anklänge an die polnische Tracht, die sich auch bereits auf dem Peter-und-Paul-Altar finden, dessen Weg nach Florenz im Dunkel liegt, und die Porträtzüge des Mannes rechts neben dem stehenden König auf der Berliner Tafel, in dem der Stifter erkannt werden darf, für einen Aufenthalt Kulmbachs in Krakau. 1515 und 1516 wurden weitere Arbeiten für Krakau vollendet: ein Katharinen- und ein Johannesaltar, beide von Bürgermeister Jan Boner wohl für die Kapelle seiner Familie in der von Veit Stoß' Hochaltar beherrschten Marienkirche bestimmt. Auch hier hat Saturn seine eigenen Kinder gefressen. Vom Katharinenaltar gingen zwei Tafeln verloren, vom Johannesaltar blieb lediglich die Predella mit der letzten Messe des Evangelisten erhalten. In diesen Tafeln verbindet Kulmbach den Stimmungsgehalt von Wald- und Gebirgslandschaften in einer für die Dürerschule ganz ungewöhnlichen Weise mit dem Bildgeschehen. Die dreiteilige Gedächtnistafel für Propst Lorenz Tucher mit unbeweglichen Flügeln, 1513 zwischen den Arbeiten für Krakau geschaffen, hängt noch an ihrem Bestimmungsort, der Tucherschen Grablege in St. Sebald. Die Sacra Conversazione italienischer Vorbilder ist zur horizontalen Reihung von Heiligen geworden, die, vor einer tiefen Landschaft stehend, den Propst der thronenden Gottesmutter empfehlen. Makellose Erhaltung hat der Farbe ihre südliche Schönheit belassen. Mit Recht hat Winkler die Tuchertafel das italienischste Malwerk der deutschen Kunst der Dürerzeit genannt. Konnte Dürer, dem ein 1511 datierter Entwurf für die Tafel zugeschrieben wird, einen solch starken Eindruck von der venezianischen Malerei vermitteln oder war Kulmbach selbst im Süden? Die Forschung ist der Frage, die durch J. Muczkowski und J. Zdanowski aufgeworfen wurde, nicht nachgegangen. Das plötzliche Auftreten intensiver italienischer Einflüsse auf Form und Farbe, deren Bedeutung für den Künstler ebenso schnell in den nachfolgenden Werken wieder schwindet, spricht für ein unmittelbares, persönliches Erlebnis.

Einen weiteren großen Auftrag, der bisher unbeachtet geblieben ist, hat Kulmbach von den Tucher nach Abschluß der Arbeiten für Krakau erhalten. Unter den Ansichten der „Tucherschen Monumenta", einem im Besitz der Familie befindlichen Sammelband von Zeichnungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, befindet sich die Wiedergabe einer heute nicht mehr existierenden Kapelle, die durch vier Wappenscheiben 1517 datiert werden kann. Sechs spitzbogige Wandfelder sind mit Szenen aus der Legende der Hl. Katharina geschmückt. Die Figuren sind in eine Landschaft gestellt, die auf beiden Seiten hinter den Pilastern und Gewölbeanfängern durchläuft. Polnische Trachten, Landschaft und Gesichtszüge der Katharina an der Geißelsäule lassen die Hand Kulmbachs auch in der späten Nachzeichnung noch deutlich erkennen. Ein Wandgemälde mit Christus und Magdalena, das Kulmbach zugeschrieben wurde, befand sich noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts an einer Mauer im Hof des ehem. Klaraklosters.

In diesen Jahren, in denen der Meister den Höhepunkt seiner künstlerischen Möglichkeiten erreichte, scheint er auch durch Werke des Veit Stoß stark beeindruckt worden zu sein. Die undatierte Verkündigung auf zwei Flügeln in Wien erinnert in

den bewegten, tief ausgehöhlten, die Figur räumlich umgreifenden Gewandfalten unmittelbar an die 1516 entstandene Raphael-und-Tobias-Gruppe des Schnitzers, deren Einfluß auch noch in der Wiedergabe der Hll. Sebastian und Rochus als Wanderer auf einer 1518 datierten Tafel in Hannover erkannt werden darf.

Neben der Arbeit an den großen Altären, zu denen sich noch einige kleineren Formats mit Szenen aus dem Marienleben gesellen, geht die Erfüllung von Aufträgen von Entwürfen für Kirchenfenster und Kabinettscheiben weiter. Mit dem Markgrafen-Fenster in St. Sebald, zu dem sich ein 1514 datierter Entwurf in Dresden erhalten hat, tritt das Glasgemälde an die Stelle des mosaikartig gefügten Fensters.

Am Ende von Kulmbachs Tätigkeit stehen die Flügel des Ritteraltares in Limbach (Filialkirche von Pommersfelden) und ein Tabernakelaltar in Schwabach, Werke, die nicht mehr auf der künstlerischen Höhe der vorangehenden stehen. Dafür entschädigen zwei Jünglingsbildnisse in Berlin und Nürnberg, das eine 1520 datiert, in satten rotbraunen Tönen, das andere heller in der Farbe, aber wohl gleichzeitig entstanden. Kulmbach war auch als Porträtist gesucht. Er sah nicht wie Dürer bis auf den Grund der Seele. Seine Modelle träumen mit offenen Augen. Trotzdem gehören Bildnisse wie der Nürnberger Jüngling oder das schon 1511 geschaffene des Markgrafen Kasimir von Brandenburg-Kulmbach mit der Verbindung von Schwefelgelb, Gold und Zinnober nicht nur zu den bedeutendsten Werken von Kulmbachs Hand, sondern zu den hervorragendsten deutschen Porträtleistungen überhaupt.

Die Frage nach dem künstlerischen Verhältnis Kulmbachs zu Dürer ist in jüngster Zeit von Lisa Oehler in zwei umfangreichen Aufsätzen über die „Grüne Passion" und das „geschleuderte Dürer-Monogramm" unter neuen Gesichtspunkten behandelt worden. An Hand von Vergleichen der Monogrammformen und der Handschrift des Zeichenstils versucht die Verfasserin, den Beweis dafür zu erbringen, daß nicht nur die „Grüne Passion" mit allen zugehörenden Vorzeichnungen, sondern auch alle Blätter mit dem „geschleuderten" Monogramm Dürers bis auf eine Zeichnung Baldungs (ehem. Bremen) und die Zeichnungen des „Meisters der Gewandstudien", die sie dem jungen Baldung vor seiner Nürnberger Zeit zuschreibt, Arbeiten Kulmbachs seien, der auch einen großen Teil der Blätter gezeichnet habe, die mit einer anderen als der von Dürer selbst verwendeten Form des Monogramms, häufig in Verbindung mit der Jahrzahl 1514, signiert sind. Die von Lisa Oehler aufgeworfenen Probleme können in der Ausstellung nur angedeutet werden.

Als Kulmbach 1522 in Nürnberg starb, war er wohl kaum mehr als 45 Jahre alt. Die Stadt, in die er als junger, unerfahrener Geselle gekommen war, um sich dem großen Meister anzuschließen, hatte ihn mit einer Fülle von Aufträgen verwöhnt und festgehalten.

Knapp vier Jahre nach der Ankunft Kulmbachs suchten zwei weitere junge Künstler den Weg zu Dürer: Hans Baldung Grien, 1484/85 in Schwäbisch-Gmünd geboren, aber in Straßburg aufgewachsen, und Hans Schäufelein aus Nördlingen. Urkunden und Quellen bringen keine direkten Belege für den Aufenthalt Baldungs in Nürnberg, doch sprechen Eintragungen in Dürers Tagebuch seiner niederländischen Reise, die vom Verkauf und vom Verschenken von Holzschnitten Baldungs berichten, und die Tatsache, daß Baldung nach dem Tode Dürers eine Locke zum Andenken erhielt, für enge Beziehungen und hohe Wertschätzung zwischen den

beiden Künstlern. Den eindeutigen Beweis für seine Tätigkeit in der Werkstatt Dürers bringen Werke Baldungs, die aus stilistischen wie auch aus äußeren Gründen in Nürnberg geschaffen sein müssen. Am Holzschnittschmuck der beiden Bücher Ulrich Pinders von 1505 und 1507 war Baldung mit zahlreichen Rissen beteiligt. Dürers große Holzschnittfolgen und das einfachere, auf einem Täfelchen signierte „schlechte Holzwerk" bilden das natürliche Vorbild, doch sind die von dem Meister geschaffenen Möglichkeiten durchaus selbständig verwendet. Gleichzeitig mit den Buchillustrationen entstand eine Gruppe von zwölf Einblattholzschnitten, von denen einige in späteren Drucken als Zeichen der Werkstatt das dem Stock nachträglich eingefügte Monogramm Dürers zeigen. Wahrscheinlich handelt es sich bei den Blättern Baldungs, die Dürer in den Niederlanden abgegeben hat, um solche Arbeiten.

Eine Reihe von datierten Handzeichnungen gibt die Möglichkeit, die Entwicklung Baldungs während seiner Tätigkeit in Nürnberg zu verfolgen. Die Blätter, mit der Feder gezeichnet und sorgfältig durchgeführt, sind selbständige Kunstwerke. Soviel er Dürer verdankt, er imitiert ihn nicht. Er besitzt eine eigene kalligraphische Handschrift. Carl Koch hat in seiner Veröffentlichung der Zeichnungen Baldungs den Frühstil treffend charakterisiert und auf die „Bestimmtheit führender Linien und eine klangvolle, den Aufbau klärende Modellierung" hingewiesen. Es scheint, als ob Baldung sich zunächst mehr an den Kupferstichen als an den Zeichnungen Dürers geschult hätte. Drei Blätter tragen das Datum 1503 und bestätigen die Ankunft in Nürnberg für dieses Jahr. Aristoteles und Phyllis (Louvre), eine Madonna auf der Mondsichel (London, Slg. Schilling) und Tod und Landsknecht (Modena). Sie dürften in dieser Reihenfolge entstanden sein und deuten bereits den Themenkreis an, der den Künstler weiter beschäftigen wird. Auch für die nächsten zwei Jahre geben Jahrzahlen einige Gewißheit über die Ansetzung der Zeichnungen. In den Blättern von 1504 und 1505 wird der Strich freier, die Gewandfalten gewinnen an Ausdruckskraft, Licht und Schatten umspielen die Figuren. Dabei bewahrt Baldung die Eigenart seiner Themengestaltung auch dort, wo er sich enger an ein Vorbild Dürers anschließt. Versuche, durch Tönung des Papiers und Weißhöhung den bildmäßigen Charakter der Zeichnungen zu verstärken, dürften ebenfalls durch gleichartige Bemühungen Dürers in den Entwürfen für den Ober-St.-Veiter Altar (Frankfurt) angeregt sein. Die Zeichnung eines betenden Apostels von 1505 (Budapest) trägt als Signatur ein Weinblatt, dem sich auf dem Kreuzesstamm eines Schächers (Erlangen) das ligierte Monogramm HB zugesellt. C. Koch schließt daraus auf die Selbständigkeit Baldungs, nachdem Dürer im Spätsommer 1505 nach Venedig abgereist war.

Die Jahrzahlen der Zeichnungen erlauben es auch, die 12 Einblattholzschnitte in eine überzeugende Reihenfolge zu bringen und in die Jahre 1504/05 zu datieren.

Verloren sind die Entwürfe für das Löffelholz-Fenster in St. Lorenz, das in jüngster Zeit von Karl Adolf Knappe als Werk Baldungs erkannt wurde. Das ortsfeste Denkmal gibt einen letzten Beweis für den Aufenthalt und das Wirken des Malers in Nürnberg. In der gleichen Veröffentlichung verweist Knappe auf Scheiben in Großgründlach, von denen eine 1505 datiert ist.

Bis vor kurzem fehlten Tafelbilder, deren Entstehung in Nürnberg gesichert war. 1958 erkannte Karl Öttinger in zwei von der Forschung als Dürerschule angesprochenen Tafeln mit den Hll. Barbara und Katharina die Hand Baldungs. Die von

C. Koch veröffentlichte und durch treffende Vergleiche erhärtete Zuschreibung wurde allgemein akzeptiert. Die Bilder tragen kein Datum und waren mit dem Paumgartner-Altar in Verbindung gebracht worden, da die Maße übereinstimmen und Christoph Murr bei der Beschreibung des Altares Darstellungen der beiden Heiligen erwähnt. Von C. Koch wurden Baldungs Tafeln unter Hinweis auf die Holzschnitte des „speculum passionis" um 1506 datiert und damit an das Ende der Tätigkeit Baldungs in Nürnberg gesetzt, doch entsprechen Gesichtstyp, Faltengebung und die Art, wie die Figur vom Mantel wie von einer Schale umgeben wird, noch so sehr der Zeichnung der Madonna auf der Mondsichel von 1503, daß eine frühere Ansetzung möglich erscheint. Damit nähern sich die Standflügel zeitlich dem Paumgartner-Altar, der aus stilistischen Gründen 1503 entstanden sein muß. Die Verkündigungsmadonna auf der Außenseite des linken Flügels dieses Altares zeigt ein ähnliches Verhältnis zwischen Körper und Mantel wie die Schwabacher Katharina. Die kräftigen Buntfarben wie auch die Landschaft verbinden das kleine Bild von Reiter, Tod und Mädchen bereits mit dem Sebastiansaltar von 1507 (Nürnberg). Dieses erste mit dem Monogramm und durch das Selbstbildnis des Malers bezeichnete Altarwerk wurde zusammen mit einem Dreikönigsaltar wahrscheinlich von dem Vorgänger Kardinals Albrecht von Brandenburg, dem Wettiner Erzbischof Ernst, für das geplante Stift in Halle bestellt. Einflüsse der Kunst Cranachs, die spürbar werden, lassen darauf schließen, daß der Altar nicht mehr in Nürnberg entstand. Die Debatte über die Frage, wann Baldung die Stadt endgültig verlassen hat, ob er vielleicht nach Ausführung der Arbeiten für Halle noch einmal zurückkehrte, ehe er Ostern 1509 in Straßburg das Bürgerrecht erwarb, ist durch einen Aufsatz von Winfried Guthmann wieder in Fluß gekommen. Der Autor sieht einen unmittelbaren Zusammenhang zwischen einer Kopfstudie Baldungs in Kopenhagen und Dürers vorbereitenden Zeichnungen für den Heller-Altar. Demnach hätte also Baldung 1508 in enger Verbindung mit Dürer die Entstehung des Heller-Altares erlebt. So erhebt sich die Frage, ob sich nicht auch in einigen Zeichnungen, wie dem Christuskopf oder der stillenden Maria (beide Paris), etwas von Dürers neuem, in Venedig geformtem Stil widerspiegelt.

Als Mitarbeiter an den Holzschnitten des „beschlossen gart" tritt Hans Schäufelein im Kreis der Künstler um Dürer auf. Wo er um 1483 geboren wurde, ist unbekannt. Nach unveröffentlichten Forschungen des Leiters des Stadtarchivs von Nördlingen, Dr. Georg Wulz, steht er auf keinen Fall in näherer verwandtschaftlicher Beziehung zu der Kaufmannsfamilie Scheufelein, die erst in Nördlingen, dann in Nürnberg und Genf ansässig war. Dem Charakter seiner Kunst nach war er Schwabe. Auch er ist wohl erst, nachdem er seine Lehrlingszeit abgedient hatte, nach Nürnberg gekommen. Zu Unrecht ist er mit dem zweiten Vornamen Leonhard in die Kunstgeschichte eingegangen. Wulz wies darauf hin, daß er stets nur unter dem Vornamen Hans vorkomme. Sandrart, der ihn nur Hans nennt, hat von seinem Leben nur so wenig erfahren können, daß er am liebsten ganz über ihn geschwiegen hätte. Er kennt allerdings Werke von ihm in Nördlingen und betont, daß er „in den Zeichnungen Albrecht Dürer so genau (hat) wissen zu imitieren, daß vielmals bäste Kunstverständige im Zweifel gestanden, ob solche von Dürer oder Scheuffelein gemacht seyen, wie dann in den meisten Büchern der Liebhaber von Scheuffelein Holzschnitten mit unterlauffen und vor Dürers Arbeit gehalten werden".

Über Charakter und Entwicklung von Schäufeleins Kunst geben seine Holzschnitte Auskunft. Bereits die schlichten, in dem Verzicht auf Kreuzschraffuren altertümlich

wirkenden Illustrationen zum „beschlossen gart" zeigen ihn als einen lebendigen Erzähler. Das Bemühen, Dürers bildmäßig ausgeführten Holzschnitten nahezukommen, zeigt sich zuerst in einer Kreuzigung Christi, die dem gleichen Buch auf einem unpaginierten Blatt eingefügt wurde. Das Vollbild steht stilistisch auf der gleichen Stufe wie die sorgfältig ausgeführten ganzseitigen Illustrationen des 1507 erschienenen „speculum passionis". Während der Arbeit am Buchschmuck entstand auch eine Reihe von Einblattdrucken, von denen einige mit dem Zeichen des Meisters, der Schaufel, versehen, andere zusätzlich mit einer frühen Form des Monogramms, bei der sich das S um den zweiten Vertikalstrich des H windet, bezeichnet sind. Schäufelein hat sich gründlich mit dem Werk des Meisters vertraut gemacht. Die Kreuzigung des „beschlossen gart", die im „speculum passionis" wiederholt ist, schließt sich der Darstellung des gleichen Themas in der Täfelchenfolge Dürers an, während ein etwas späterer monogrammierter Einblattholzschnitt die Reitergruppe rechts neben dem Kreuzesstamm der Großen Passion entnimmt und ein ebenfalls mit dem Monogramm gezeichneter Sebastian auf den frühen unbezeichneten Holzschnitt Dürers zurückgeht. Ein nur mit der Schaufel bezeichneter Christophorus ist wieder der Darstellung des gleichen Heiligen in der Täfelchenserie verpflichtet, wobei Dürers stürmisch vorwärtsschreitender Riese zu einem müde mit dem Stock im Wasser rudernden Wanderer geworden ist. Daß sich aber auch Dürer noch nach seiner Rückkehr aus Venedig nicht gescheut hat, von dem Gesellen für das „speculum passionis" geschaffenes Werkstattgut in seine Kleine Holzschnittpassion zu übernehmen, hat F. Winkler nachgewiesen, der zugleich die Leistung Schäufeleins eindringlich gewürdigt hat. Mit einer Serie von 24 Holzschnitten, von denen 19 Szenen aus dem Leben Christi zeigen, hat der Meister bereits einen Höhepunkt in seinem Werk erreicht. Die Blätter tragen das neue Monogramm mit dem S zwischen den Vertikalstrichen des H, zwei der stilistisch reifsten sind 1510 datiert. Die Arbeit wird sich über einen längeren Zeitraum hingezogen haben. Die späteren Blätter geben schon in der Verwendung von Renaissanceornamentik einen Hinweis auf Schäufeleins neue Wirkungsstätte, auf Augsburg. Hier unter Schwaben hat sich der Schwabe von Dürers übermächtigem Vorbild Schritt für Schritt zu lösen verstanden. Das Bemühen, es dem gewaltigen Pathos des Lehrers in starken Kontrasten gleichzutun, weicht einer malerischen Verteilung von Schwarz und Weiß in kleineren Flächen. Wohl noch vor Dürers Rückkunft aus Italien wird Schäufelein seine Wanderung nach dem Süden angetreten haben. Eine Kreuzigung, angeblich aus Maihingen (Nürnberg), die als erstes Gemälde ein Datum, 1508, trägt, ist wahrscheinlich nicht mehr in Nürnberg entstanden. Der Aufenthalt in Augsburg konnte aus künstlerischen Einflüssen, der Illustrierung mehrerer bei J. Otmar und H. Schönsperger erschienener Bücher und der Zusammenarbeit mit Augsburger Künstlern bei Holzschnitten für Kaiser Maximilians „Theuerdank" und „Triumphzug" geschlossen werden. In jüngster Zeit wurde es durch die Veröffentlichung von drei Zeichnungen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä., die E. Schilling in einer Privatsammlung aufgespürt hatte, möglich, den Beginn von Schäufeleins Tätigkeit in Augsburg zu präzisieren. Die nach den Entwürfen mit wenigen Veränderungen ausgeführten Tafeln haben sich in England erhalten. Sie gehören zu einem Altar mit Passions- und Marienszenen, von dem sich ein weiterer, gespaltener Flügelteil in Hamburg befindet. Er wurde von E. Buchner als Frühwerk Schäufeleins erkannt, der den Ölberg und die Marienszenen nach eigenen Entwürfen ausgeführt und sich auch an der Vollendung der Geißelung, Verspottung und Kreuztragung in Holbeins Werkstatt beteiligt hat. Nach Fertigstellung dieses Altares war der Maler 1509 in

Niederlana bei Meran mit der Bemalung der Flügelaußenseiten des Schnatterbeck-Altares beschäftigt, doch war er, wie das Datum auf der genannten Holzschnittserie beweist, 1510 bereits wieder in Augsburg. Es ist das Verdienst E. Buchners, die frühen Gemälde und Zeichnungen Schäufeleins geordnet und zum Teil erst erkannt zu haben. Am Anfang stehen einige sorglos gemalte Täfelchen, in denen der junge Maler zwar Anleihen aus Dürers Kompositionen macht, die aber noch nichts von den Bemühungen zeigen, dem großen Atem Dürerscher Kompositionen zu folgen. Zu der Altarpredella mit den traditionell gereihten Figürchen des knienden Stifters Hans Unbehaun und seiner beiden Frauen nebst sieben Söhnen und vier Töchtern (ehem. Berlin; verbrannt) ist die in sorgsamer Reinschrift ausgeführte Vorzeichnung der zweiten Gemahlin Magdalena Kötzler mit ihren Kindern in Berlin erhalten. Eine Flucht nach Ägypten lehnt sich an das entsprechende Blatt im Marienleben an, während in einer fröhlich bunten Anbetung der Könige (Innsbruck) Paumgartner-Altar und Florentiner Epiphanie vereinigt werden. Die unbeschwerte Erzählerfreude entspricht dem Charakter von Holzschnitten für den „beschlossen gart" wie der Einhornjagd. Auch die Gemälde müssen vor 1505 entstanden sein. Nach diesen ersten Arbeiten scheint es erstaunlich, daß Dürer bei seiner Abreise nach Venedig gerade Schäufelein für die Ausführung eines Passionsaltares von großen Ausmaßen, eine Bestellung des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen, ausersehen hat. Für die Flügel des Altares (Wien, Diözesanmuseum), der seinen Namen nach dem langjährigen Aufstellungsort, der fürstbischöflichen Residenz in Ober-St. Veit, trägt, haben sich wohl von Dürer selbst angefertigte Entwürfe auf bläulichgrau grundiertem Papier mit Weißhöhung und schwarzer Lavierung erhalten (Frankfurt), während eine Studie für das Mittelbild (Frankfurt) sicher von Schäufeleins Hand stammt. Die Stellung einer in der Technik den Flügelentwürfen ähnlichen Gesamtwiedergabe der Kreuzigung auf der Mitteltafel (Basel) ist umstritten. Der Ober-St.-Veiter Altar zeigt ebenso wie die Arbeiten für das „speculum passionis" und die gleichzeitigen Einblattholzschnitte Schäufelein, ganz im Banne des Meisters, bemüht, die eigene, weichere Natur zu verleugnen.

Als schönste Frucht der Nürnberger Jahre entstanden einige Männerbildnisse, von denen die in Washington und Warschau aufbewahrten des Namens Dürers, den sie bis zu ihrer Zuweisung an Schäufelein durch Buchner trugen, nicht unwert sind.

Kulmbach, Baldung und Schäufelein waren die Künstler, die Dürer in den Jahren vor seiner zweiten venezianischen Reise am nächsten standen und zeitweise auch als Gesellen in seiner Werkstatt beschäftigt wurden. Erst nach der Rückkehr aus Italien trat er auch mit Wolf Traut, der wahrscheinlich zunächst in der Werkstatt Kulmbachs tätig war, in engere Verbindung und zog ihn 1512/15 zur Mitarbeit am größten Holzschnitt der europäischen Kunst, an der Ehrenpforte für Kaiser Maximilian I., heran. Im Gegensatz zur älteren, zugewanderten Gruppe von Schülern und Gehilfen Dürers war Traut in Nürnberg geboren, wenn auch nicht aus fränkischem Geschlecht. Neudörfer berichtet, daß er der Sohn des „alten Trauten Hannsen" war, „der den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet". Über den Vater ist in der Forschung viel diskutiert worden. Anscheinend sind zwei Maler Hans Traut in Nürnberg Bürger geworden. Der ältere erwarb 1477 das Bürgerrecht und starb 1487. Er war wohl der Vater des Wolf. Der jüngere wurde 1491 als Hanns von Speyer Bürger und starb 1516. Bei diesem dürfte Wolf gelernt haben und als Mitarbeiter am Hochaltar des Münsters zu Heilsbronn tätig gewesen sein. So ließe sich die helle Farbigkeit seiner Tafeln als mittelrheinisches Erbe und Schulgut erklären.

Auch Wolf Traut begann als Reißer für Buchholzschnitte. C. Dodgson hat als erster sein Werk zusammengestellt. Die frühesten ihm zugeschriebenen Illustrationen in den Komödien der Roswitha und im „speculum passionis" wurden als Arbeiten Kulmbachs von F. Winkler erkannt, der andererseits einige Bilder des „beschlossen gart", darunter eine Maria im Rosenhag, überzeugend für Traut in Anspruch nahm. Unbestritten sind die Holzschnitte in Jakob Lochers „varia carmina", 1506 bei Weißenburger in Nürnberg gedruckt, die im Verzicht auf Kreuzschraffuren wie in der Flächigkeit der Strichlagen an Holzschnitte des 15. Jahrhunderts anknüpfen. In der Folgezeit hat Traut eine große Zahl von Buchillustrationen, vor allem für die Nürnberger Drucker Hölzel und Weißenburger, sowie eine Reihe von Einblattholzschnitten geschaffen, aber nur weniges mit seinem ligierten Monogramm WT gezeichnet. Das Vorbild Dürers und die Zusammenarbeit mit Kulmbach zeigen sich in der Technik der Schnitte, die ihren altertümlichen Charakter verlieren, in der Zunahme einer freien Beweglichkeit der Linie und der Einbeziehung einer in die Tiefe führenden Landschaft. In dieser Zeit, in der Traut seinen eigenen Stil findet, entstanden auch die ersten Malwerke, die ihm mit Sicherheit zugeschrieben werden können. Der Hochaltar der Johanniskirche in Nürnberg wurde zum Gedächtnis des 1511 verstorbenen Fritz Holzschuher wohl bald nach dessen Tod errichtet. Traut hat sechs Flügel mit stehenden Heiligen und Szenen aus dem Leben Mariae wie der beiden Johannes bemalt. Dabei übernimmt er die beiden 1510 und 1511 datierten Holzschnitte Dürers, die Enthauptung des Hl. Johannes und das Gastmahl des Herodes, weitgehend getreu, schöpft auch sonst ungeniert aus Dürers Graphik, greift aber in der Taufe Christi auch auf Schongauers Kupferstich zurück. Seit 1512 wurde er als Nachfolger seines ersten Lehrers durch den Abt Sebald Bamberger für die Klosterkirche zu Heilsbronn beschäftigt. Die stehenden Märtyrerinnen des Jungfrauenaltars schließen sich unmittelbar an die Figuren der Standflügel in St. Johannis an.

Trauts reife Meisterzeit beginnt 1514, der Zeit seiner Mitarbeit an der Ehrenpforte und des sog. Artelshofener Altars (München, Bayer. Nationalmuseum). Der buntfarbige, vollständig gemalte Altar verrät den starken Eindruck, den Kulmbachs Gedächtnisbild für Lorenz Tucher auf Traut gemacht hat. In den nächsten Jahren entstanden in rascher Folge für Heilsbronn die Altäre des Hl. Mauritius, Johannes d. T., von dem sich nur die Mitteltafel mit der Taufe Christi im Germanischen Museum erhalten hat, einst Kaiser Rudolf II. als Werk Dürers geschenkt, und der Hll. Petrus und Paulus. In den gleichen Jahren gewinnt Traut auch in Holzschnitten, wie dem signierten Abschied Christi (1516), dem Hl. Augustinus am Meere (1518) und den Illustrationen zum Halleschen Heiltumsbuch (1520), seinen reifen Stil. Mitten in dieser letzten Arbeit starb er 1520, wie das Totengeläutbuch von St. Sebald angibt.

Neben diesen Meistern, die Dürer in erster Linie künstlerisch verpflichtet waren, von denen aber nicht mit Bestimmtheit ausgesagt werden kann, wieweit sie als Gehilfen an Malwerken Dürers in dessen Werkstatt tätig waren, als seine „Knechte" nach dem Sprachgebrauch der Zeit, stehen einige andere Maler, bei denen diese Rolle feststeht. 1508 stiftete Sebald Schreyer für eine von ihm errichtete Kapelle in der Pfarrkirche U. L. Frau in Schwäbisch-Gmünd einen Altar zu Ehren des Hl. Sebaldus. Nach der erhaltenen, genauen Aufstellung der entstandenen Kosten erhielt „Albr. Türer fur sein muh und versaumnis seiner knecht zu liebung" 7 Gulden. Von diesen Knechten waren, wie ebenfalls aus den Zahlungen hervor-

gabt, drei mit der Bemalung der Altarflügel und der Predella beschäftigt, ein weiterer mit einfacheren Arbeiten. Offen bleibt dabei die Frage, wieweit diese Hilfskräfte für längere Zeit bei Dürer beschäftigt waren und wieweit sie ad hoc zur schnellen Vollendung des Schreyerschen Auftrages herangezogen wurden. Die Malereien der Flügel erzählen volkstümlich breit mit zahlreichen Nebenszenen im Hintergrund die Legende des Nürnberger Lokalheiligen Sebald. Die Hand wenigstens eines der ausführenden Maler läßt sich in den Flügelbildern des Heller-Altares, an dem Dürer 1508/09 arbeitete, wiedererkennen. Aus seinem Briefwechsel mit dem Besteller, dem Frankfurter Kaufmann Jakob Heller, kann geschlossen werden, daß nur das verbrannte Mittelbild des Altares bis ins letzte von Dürer ausgeführt wurde, an den Flügeln aber andere Hände tätig waren. Die großen, nur durch wenige gespannte Falten gegliederten Gewandflächen und die Gesichtstypen mit tiefliegenden Augen der in Grisaille ausgeführten Gestalten der Flügelaußenseiten sind auf dem Schreyer-Altar wiederzufinden.

Während der Arbeiten am Heller-Altar war auch Dürers 1490 geborener Bruder Hans in der Werkstatt tätig, denn er erhielt von Jakob Heller ein Trinkgeld von 2 fl. Albrecht vermittelte am 12. Oktober 1509 den Dank in seinem letzten Schreiben an den Frankfurter Kaufmann. In welcher Form Hans am Altar, insbesondere an den Flügeln, mitgearbeitet haben könnte, läßt sich nicht mehr erkennen. Erst die Reduktion des vermuteten Werkes Hans Dürers, die H. Beenken 1935 ohne Rücksicht auf eigene ältere Forschungen vornahm, auf wenige gesicherte Arbeiten, ergab ein klares, wenn auch enttäuschendes Bild vom Schaffen des Malers. Ausgangspunkt wurde ein mit HD signiertes und 1526 datiertes Bild des büßenden Hieronymus, das sich in Krakau befindet, wo Hans von 1527-1535 als Hofmaler König Sigismunds I. Zahlungen empfing. Um diese Tafel ließen sich weitere stilverwandte, mit der gleichen Monogrammform bezeichnete Werke gruppieren. Eine 1524 datierte Madonna mit den 14 Nothelfern in der Pfarrkirche zu Neiße/Oberschlesien bezeichnet den Weg, den der Künstler nach Krakau genommen hat. Mit einer Ruhe auf der Flucht von 1526 (Seattle, USA), einem Fragment mit Badenden mit der Jahrzahl 1527 (ehem. Slg. Goldsche, Berlin) und einem Hieronymus in Venedig, der dem Krakauer Bild sehr verwandt, aber erst 1532 entstanden ist, hat sich das gesicherte Oeuvre bereits erschöpft. Stilistisch weist wenig auf die Herkunft des Malers aus dem Kreis der Meister um Albrecht Dürer. Die zerfließenden Figuren lassen nichts von des Bruders lebenslänglichem Bemühen um die Wiedergabe der menschlichen Gestalt erkennen. Ausgeprägter ist das Gefühl für die Landschaft, in der sich die Menschen bewegen. Der Maler hat ein den Meistern der Donauschule verwandtes Naturgefühl besessen, ohne daß direkte Beziehungen zu Altdorfer bestanden haben müssen. Nicht im Widerspruch zu den späteren Arbeiten steht ein HD bezeichnetes Bildnis eines jungen Mannes von 1511 in der Galleria Spada in Rom, dessen Rückseite mit kleinen Zeichnungen im Stile Albrecht Dürers beklebt ist. In dem Porträt scheint sich doch wenigstens ein Werk Hans Dürers aus der Zeit erhalten zu haben, in der er noch in der Werkstatt des Bruders beschäftigt war.

Gegen Ende des ersten Jahrzehntes wird auch der Züricher Hans Leu d. J. für kürzere Zeit auf seiner Gesellenfahrt bei Dürer geweilt haben. Zeugnis für diesen Aufenthalt ist der von Dürer abhängige Stil einer Zeichnung mit Maria am Webstuhl in London. Das 1510 datierte und mit dem Monogramm bezeichnete, im Räumlichen noch unklare Blatt ist die früheste erhaltene Arbeit des Künstlers. Eine Berührung mit der Kunst Altdorfers, die eine malerisch ausgeführte Hell-

dunkelzeichnung mit dem Drachenkampf des Hl. Georg aus dem Jahre 1513 (Berlin) wahrscheinlich macht, könnte noch in Nürnberg erfolgt sein. In der gleichen Zeit macht sich auch in Zeichnungen Springinklees der Einfluß des Regensburger Meisters bemerkbar. 1515 ist Leu in Zürich wieder nachweisbar und steht in den nächsten Jahren unter dem Eindruck der Werke Baldungs. In dieser Zeit entstanden auch die wenigen, feingratigen Holzschnitte, sämtlich 1516 datiert, und die Zeichnung des Martyriums des Hl. Sebastian von 1517 in Nürnberg, auf deren Zusammenhang mit Baldungs Sebastiansholzschnitt von 1512 bereits W. Hugelshofer, der Leus Werk klärend beschrieben hat, hinwies. Baldungs bewegtes Pathos in Form und Aussage wird von Leu auf schlichte Linienführung und besinnliche Stille zurückgeführt.

Noch ein weiterer Mitarbeiter muß gegen 1510 in Dürers Werkstatt tätig gewesen sein, der Maler, der nach einem flüchtigen, in Berlin aufbewahrten Entwurf des Meisters das Epitaph mit Christus in der Kelter des Dechanten Matthias von Gulpen von St. Gumbertus in Ansbach ausführte. Der altertümliche Charakter der vor Goldgrund stehenden Komposition läßt, in Zusammenhang mit dem länger zurückliegenden, bereits 1475 erfolgten Tod des Chorherrn, die Anlehnung an ein älteres Vorbild vermuten. Die Tätigkeit des nach dem Ansbacher Kelterbild benannten Malers, der keines seiner Bilder signiert oder datiert hat, läßt sich an Hand einiger ihm zugeschriebener Tafeln, einer Geburt Christi in Cleveland, einer Hl. Familie in Nürnberg und einer zeitlich schwer einzuordnenden Beweinung Christi in Venedig, bis gegen 1520 verfolgen. Er kompiliert nicht nur Figuren und Motive aus Dürers malerischem und graphischem Werk, sondern ist auch bemüht, der Entwicklung von Dürers Stil zu folgen. Dabei erweist er sich bei einem Bild wie der Hl. Familie als feiner Kolorist. Die Frage, ob dem Maler auch die 1527 datierten Bildnisse des Johann Neudörfer und seiner Frau (Kassel) zugeschrieben werden können, wird vielleicht die Konfrontierung auf der Ausstellung klären.

Sucht man den Meister mit einem der namentlich bekannten Künstler zu identifizieren, so wäre vor allem an Hans Springinklee zu denken. Er ist der einzige Künstler, dessen Schülerverhältnis zu Dürer Neudörfer ausdrücklich erwähnt. „Dieser Springinklee war bei Albrecht Dürer im Haus, da erlanget er seine Kunst, daß er im Malen und Reissen berühmt ward." Über seine Herkunft schweigen die Quellen. Mit der Nürnberger Gürtlerfamilie gleichen Namens scheint er nicht verwandt gewesen zu sein.

H. Rott hat eine archivalische Nachricht, daß 1510/11 ein Springinklee in Konstanz als Illuminist tätig war, auf Hans Springinklee bezogen und diesem einen Teil der Miniaturen in einem 1510 datierten Missale des Konstanzer Bischofs Hugo von Hohenlandenberg im Freiburger Diözesanarchiv zugeschrieben. So verlockend die These ist, im Stil der Illustrationen, die sich weder mit Dürer noch mit Nürnberger Miniaturen in Verbindung bringen lassen, findet sie keine Stütze. 1520 erhielt Hans Springinklee vom Rat der Stadt Nürnberg einen Auftrag zu dekorativen Malereien auf der Burg. Bei diesem Anlaß wird er „der junge Springinclee" genannt, doch ist diese Bezeichnung zu vieldeutig, um aus ihr Schlüsse auf das Geburtsdatum und den Arbeitsbeginn zu ziehen. Deutlich faßbar ist Springinklee bisher nur als Reißer für den Holzschnitt. Sein umfangreiches Werk an Einblattdrucken und Buchillustrationen beginnt mit einer 1513 datierten und signierten Darstellung der Hl. Wilgefortis und einem gleichzeitigen Frauenbad nach Dürers Zeichnung von 1496

(ehem. Bremen). Die noch wenig befriedigenden Einblattdrucke mit Schraffuren, die zur Gewinnung einer raumschaffenden Tonigkeit das ganze Bildfeld überziehen, schließen sich an Dürers größere Holzschnitte von 1510/11, den „Büßenden" und die Johannesszenen, an. 1512/15 unterstützte Springinklee Dürer in der Ausarbeitung der Ehrenpforte, teils durch eigene Entwürfe, die von diesem nicht immer gebilligt und übernommen wurden, teils durch Umzeichnungen nach den Rissen des Meisters und war mit einer Reihe von Blättern auch am Triumphzug Kaiser Maximilians beteiligt. Mit den feingratigen Schnitten zu der Ausgabe des „hortulus animae" von 1516 fand Springinklee einen selbständigen Stil, der diesen kleinformatigen Andachtsbüchern gemäß war.

Die Jahre 1518-1520 kann man als die reife Meisterzeit innerhalb der Möglichkeiten, über die Springinklee verfügt, ansehen. Die glückliche Verteilung von Licht und Schatten läßt die Figuren plastisch hervortreten, Räume und Architektur gewinnen an Tiefe. Neben den Illustrationen einer „hortulus animae"-Ausgabe von 1518 und einer 1520 und 1521 datierten Serie von Aposteln in Renaissancearchitektur stehen unsignierte Arbeiten wie der Einblattholzschnitt einer Anna Selbdritt von 1518, der eine aquarellierte Zeichnung Dürers (?) spiegelbildlich wiederholt. Die traditionelle Zuschreibung an den Meister ist von Flechsig und Winkler wohl zu Unrecht angezweifelt worden. Dürer selbst sehr nahe steht ein Hl. Sebald in einer von zwei Säulen flankierten Nische aus dem gleichen Jahr. Kurz nach dem Tode Kaiser Maximilians am 22. Januar 1519 werden die Empfehlung des Kaisers an Gott durch seine Schutzheiligen und die Trauer der kaiserlichen Familie entstanden sein, im gleichen Jahr auch die in einer Lyoner Koberger-Bibel verwendete Geburt Christi.

In diesem glücklichsten Abschnitt von Springinklees Schaffen erscheint auch die Verschmelzung seines Werkes mit dem des Meisters des Ansbacher Kelterbildes am einleuchtendsten. In einigen späteren Werken wendet sich Springinklee mehr von Dürer ab. Im Einblattholzschnitt mit Adam und Eva werden die Schatten hart und aufdringlich, Muskeln und Falten der Leiber betont herausgestellt. Gleichzeitig wird das Bemühen sichtbar, dem Holzschnitt etwas von der Wirkung von Kaltnadelarbeiten zu geben, was besonders im Holzschnitt einer Bacchantin von 1522, der letzten bekannten Arbeit Springinklees, deutlich wird. Eine Reihe von Zeichnungen, die z. T. als selbständige Kunstwerke signiert sind, zeigen die Grenzen Springinklees noch deutlicher als die Holzschnitte. Am interessantesten sind einige Helldunkelarbeiten, von denen eine Ruhe auf der Flucht (London) Monogramm und Jahrzahl 1514 trägt. Eine Margaretha (Leipzig) und ein Schmerzensmann (Basel) dürften wenig später gefolgt sein. Diese Versuche, der Natursicht der Donauschule nahezukommen, fallen in die Jahre der Arbeit an der Ehrenpforte, zu der Albrecht Altdorfer die beiden flankierenden Rundtürme beigesteuert hat.

Am Ende des zweiten Jahrzehntes des 16. Jahrhunderts kam eine neue, um 1500 geborene Generation von Nürnberger Künstlern zu Worte, unter denen das Dreigestirn Sebald Beham - sein angeblicher zweiter Vorname Hans ist wiederum eine Errungenschaft des 19. Jahrhunderts -, Barthel Beham, der jüngere Bruder des Sebald, und Jörg Pencz hervorragen. Die Form ihrer künstlerischen Aussage hat Dürers Werk zur Grundlage, vor allem dessen Schaffen für die vervielfältigenden Techniken der Graphik. Auf diesem Gebiet liegt das Schwergewicht der kulturellen und kunstgeschichtliche Bedeutung der drei Künstler, auch wenn sich Barthel

Beham und Jörg Pencz in späteren Jahren in größerem Umfang dem gemalten Porträt zuwenden. Wenn Dürer das religiöse Thema, insbesondere die Passion Christi, und das Porträt als die Aufgaben der Kunst nennt, so kündigt sich bei den jüngeren Meistern eine neue Zeit schon in der Stoffwahl an. E. Waldmann hat in seinem Buch über die als „Nürnberger Kleinmeister" bezeichneten Künstler die kulturgeschichtlichen Grundlagen des kleinen Formates und des „kleinen Stoffes" ausführlich dargelegt. Vor den religiösen Themen gewinnen Vorwürfe aus der antiken Mythologie und Geschichte neben sittenbildlichen Darstellungen, die oft eine saftig derbe Note besitzen, entscheidende Bedeutung. Zwar findet sich kaum eines der neuen Themen, das nicht bereits auch Dürer beschäftigt hätte, doch bleiben sie bei ihm Randerscheinungen aus der Fülle der Gesichte. Jetzt aber werden sie zum Stoff für die wesentliche Aussage der Künstler.

Neben der gemeinsamen Verbindung mit Dürer und einem gleichgerichteten Kunstschaffen verband die drei Kleinmeister eine übereinstimmende, radikale Einstellung zu religiösen und sozialen Problemen, die, bekanntgeworden, 1525 den Rat der Stadt zum Eingreifen und zur Verbannung der „gottlosen Maler" aus Nürnberg zwang. In Anbetracht der atheistischen und anarchistischen Überzeugung, zu der sich die Maler in dem gegen sie angestrengten Prozeß bekannten, scheint es erstaunlich, daß noch im gleichen Jahre Sebald Beham und Pencz nach Nürnberg zurückkehren durften und Barthel Beham in München Hofmaler werden konnte. Infolge eines neuen Prozesses, in dem ihm vorgeworfen wurde, Dürers hinterlassenes Werk über die menschliche Proportion in unerlaubter Weise für seine eigene Schrift über die Proportion der Pferde benützt zu haben, mußte Sebald Beham 1528 erneut die Stadt verlassen und ließ sich nach Aufenthalt in Aschaffenburg oder Mainz, wo er für Kardinal Albrecht von Brandenburg als Buchmaler tätig wurde, in Frankfurt nieder.

Seine frühesten Stiche tragen das Datum 1519 und zeigen Sebald Beham bereits im vollen Besitz der von Dürer erlernten technischen Mittel. So eng er sich auch dem Meister in der reichen Produktion bis 1525 anschloß, so deutlich zeigt sich aber bereits in den ersten Arbeiten der Wille einer jungen Generation zur selbständigen künstlerischen Aussage, der sich auch in dem Verhältnis zu den noch überwiegend biblischen und kirchlichen Stoffen bemerkbar macht. Der Sündenfall wird auf den Blättern von 1519 zum mythologischen Ereignis. Ohne den zugehörigen Stich mit Eva und der Schlange würde der sitzende Adam, der den Apfel fragend emporhebt, als Paris gedeutet werden. Gebückt und verdrossen schleichen die Apostel der Serie von 1520 einer ungewissen Zukunft entgegen; als ruhelos Verfolgter hat St. Sebald sich zwischen zwei Bäumen niedergelassen, ängstlich um sich blickend, bereit aufzuspringen. Diese Angst vor Überraschung empfinden auch der gebückte Fahnenträger, der Dudelsackpfeifer, den eine dralle Dirne stürmisch umarmt, das kosende Paar am Gartenzaun. Unter den mythologischen Stoffen ziehen Sebald Beham die Selbstmordszenen der Lucretia und Dido an. Ein unruhiges Licht zuckt über die meisten der früheren Blätter, auch dort, wo sich der Künstler wie in der Madonna mit der Birne Stichen Dürers unmittelbar anschließt. Diese gesteigerte Bedeutung des Lichtes führte Beham auch zu Dürers Versuchen mit dem Ätzverfahren. Bereits 1519 radierte er zwei Platten, denen 1520 neun weitere folgten. Neben den Anregungen Dürers werden Vorbilder Albrecht Altdorfers und italienischer Künstler, vor allem Marc Antons, für Beham von Bedeutung. Den Italienern verdankt Sebald Beham die straffere Bildung seiner Akte nach den weich fließenden,

gequollenen Formen des ersten Eva-Stiches. Für die Radierung der Frau mit den zwei Schwämmen, die Stiche der Dido auf dem Scheiterhaufen und des Adams von 1527 sind Stiche Marc Antons verwendet. Altdorfers Bedeutung für den Künstler wird schon 1519 in dem Stich der Maria mit dem Schmerzensmann deutlich. 1520 wiederholte er die „Schöne Madonna" des Regensburgers und folgt in den kleinen Radierungen mit der Verkündigung an Joachim und der Begegnung an der goldenen Pforte den Holzschnitten aus dessen Passion.

Auch als Reißer für Holzschnitte und Scheiben hat sich Sebald Beham bewährt. Die Holzschnitte behandeln fast ausschließlich religiöse Stoffe. Kreuzigung und Grablegung Christi im Anschluß an Altdorfer, der Hl. Christophorus, die Muttergottes mit dem Kind und die Hl. Familie sind die Themen, die Beham in großer Form gestaltet, wobei ihm Blätter von wahrhaft volkstümlicher Wirkung gelingen.

„Als Sebald seine Vaterstadt im Jahre 1525 verließ, änderte sich sein Wesen. Erst jetzt merkt er, wieviel er eigentlich Dürers Nähe und der künstlerischen Atmosphäre Nürnbergs verdankt" (Waldmann).

Nach seinem endgültigen Weggang aus Nürnberg schuf Beham eine Reihe von Miniaturen für Albrecht von Brandenburg, die zwei in Nürnberg von Nikolaus Glockendon für den Kardinal illuminierten Handschriften (Aschaffenburg) eingefügt wurden. Glockendon, das bedeutendste Mitglied einer weitverzweigten Nürnberger Miniatorenfamilie, zeigt sich in seinem ersten Werk für Albrecht von Brandenburg, einem 1524 vollendeten, reich mit Voll- und Initialbildern geschmückten Missale (Aschaffenburg), als Nachfolger Jakob Elsners und beeinflußt durch die ebenfalls für den Kardinal arbeitenden niederländischen Miniatoren aus der Werkstatt des Simon Bening. Dürer hat wenigstens für ein Vollbild des Missale, die „missa reliquiarum", den heute in Berlin befindlichen Entwurf geliefert. Im übrigen dienten Glockendon, wie auch in seinen übrigen Arbeiten, die Holzschnitte des Meisters und anderer Künstler als Vorlagen.

Die ersten Stiche des 1502 geborenen Barthel Beham tragen das Datum 1520. Eine rasche Entwicklung von ersten noch unsicheren Versuchen zu so geglückten Blättern wie dem Putto, der auf einer Kugel reitend über ein Gehöft hinwegfliegt, oder einem ermüdet rastenden Christophorus, ist in diesem ersten Jahr erkennbar. Sein Themenkreis ist bis auf einige zusätzliche Porträtstiche der gleiche wie der des Bruders, aber das Gewicht verschiebt sich zugunsten der Darstellungen aus der antiken Mythologie und Geschichte. Dürers Kunst wurde auf Barthel zunächst durch die Werke des Bruders, der wahrscheinlich sein Lehrer war, wirksam. Es scheint, als ob er den direkten Zugang zu Dürer erst später, vielleicht über das Porträt gefunden hätte.

Als Künstler hat ihn die Ausweisung aus Nürnberg nicht so schwer getroffen wie seinen Bruder, und nicht zufällig hat er auf eine Rückkehr verzichtet. Noch in der Heimatstadt, etwa 1523/24, begann er, sich in bewegten Figurenfriesen nicht nur nach dem Inhalt, sondern auch nach der Form intensiv mit antiken Vorwürfen zu beschäftigen, wie sie ihm durch italienische Künstler, vor allem durch Marc Anton, vermittelt wurden. Sandrart berichtet von einem längeren Aufenthalt in Rom und Bologna. Für diese Nachricht gibt es keine Bestätigung. Jedenfalls gewinnt in den ersten Münchener Jahren die große italienische Kunst für den Künstler wachsend an Bedeutung. Jetzt entstehen die Reihe der Madonnendarstellungen

die größeren Kampffriese, die ornamentalen Vorlagen, Stiche, in denen Beham nicht nur der Form, sondern auch dem Wesen italienischer Kunst gerecht wird, ohne dabei seine Nürnberger Wurzeln zu verleugnen. Dürers geflügelter Genius der Melancholie oder seine Maria an der Mauer haben ganz unmittelbar auf einen Stich wie die Madonna mit der Birne eingewirkt.

Als Maler war Barthel Beham fast ausschließlich Porträtist. Sein Ausgangspunkt ist Dürers Bildnisstil der Zeit nach 1520. Noch in Nürnberg könnte das ehem. in Bremen befindliche Brustbild eines Jünglings entstanden sein, das auch in der Herbheit des Menschenbildes Dürer noch nahesteht. Der Frauentypus mit dem starren Blick bestätigt die Zuverlässigkeit des Monogramms HP auf dem 1527 datierten, leider sehr stark übermalten Brustbild einer jungen Frau in der Slg. Lotzbeck. In München hat Beham schnell Auftraggeber von Bedeutung gefunden. 1527 porträtierte er den bayerischen Kanzler Leonhard Eck (New York) und ein Jahr später den Rentamtmann Ruprecht Stüpf und seine Gattin Ursula (Castagnola, Slg. Thyssen). Mit diesen Bildnissen verläßt er das Schema des Brustbildes und geht, wie L. v. Baldass ausgeführt hat, als erster in Deutschland zum Hüftbild über, vielleicht angeregt durch Dürers Stich des schreibenden Erasmus. Einen Höhepunkt erreicht Behams Porträtkunst in den 1529 entstandenen Bildnissen eines unbekannten Paares in Wien. Ein mit Früchten und einem gefüllten Weinglas bestellter, durchlaufender Tisch verbindet die beiden Tafeln. Weich über die Figuren spielendes Licht verleiht den Gewändern Glanz. Die Gesichter besitzen zwar noch die „scharfe Klarheit dürerischer Form", doch ermangelt ihnen in der Reduktion der Durchführung die Aussagekraft dürerischer Physiognomien. Auch die „Erprobung des Hl. Kreuzes", 1530 für Herzog Wilhelm IV. gemalt, bezeugt noch in der Farbe wie in den zahlreichen Porträt- und Charakterköpfen Behams Herkunft von Dürer.

Zum ersten Male wird Jörg Pencz 1523 im Verzeichnis der Nürnberger Neubürger erwähnt. Um 1500 muß er geboren sein. Das früheste mit seinem aus den Buchstaben GP ligierten Monogramm versehene Gemälde, eine Judith in München, trägt die Jahrzahl 1531, der früheste Kupferstich ist erst 1535 datiert. Das fehlende Frühwerk wurde dem Meister durch M. J. Friedländer zurückgegeben, der eine Gruppe von Kupferstichen mit dem Monogramm IB und Jahrzahlen von 1523 bis 1530 als Arbeiten von Pencz erkannte. Trotz des Widerspruches von G. Pauli, E. Waldmann u.a. haben sich die Überlegungen Friedländers durchgesetzt, zumal dieser ein Gemälde im Stile des Meisters IB nachweisen konnte, das sich ohne Schwierigkeiten mit Bildern verbinden läßt, die für Pencz gesichert sind. Das kleine, in Berlin aufbewahrte Täfelchen, eine Venus mit Amor, war für den gleichen Kreis humanistisch gebildeter Kenner bestimmt wie die kleinen Kupferstiche mit mythologischem Inhalt. Ein Gebäude im Hintergrund, durch einen gewaltigen, aufgestapelten Holzvorrat als Schmiede gekennzeichnet, war für den Wissenden ein Hinweis auf den betrogenen Gatten der Schönen, den Schmiedegott Vulkan. Wie F. Zink festgestellt hat, findet sich die gleiche Hütte auf dem Blatt der Fides aus der IB bezeichneten Folge der christlichen Tugenden, die auch stilistisch, in der Bildung der Akte, dem Gemälde am nächsten steht. Die frühen Stiche gehören in der Gestaltung des Themas wie in der Brillanz der Ausführung zum Besten, was von den Kleinmeistern geschaffen wurde. Stilistisch ist das Frühwerk von Pencz an Dürer, technisch an den Stichen Sebald Behams orientiert. In einem Triumphzug des Bacchus greift Pencz auf Dürers Holzschnitt des Triumph-

wagens Kaiser Maximilians I. zurück, für eine Allegorie, die als „Neidhardts Werkstatt" von Pirckheimer erfunden wurde, benützt er eine jetzt in London aufbewahrte Zeichnung des Meisters. In seinem Bacchustriumph, dem Fries der kelternden Kinder, der meisterlichen Serie der Planeten, den blühenden Ornamentstichen steht Pencz, von Dürer inspiriert, unter den Kleinmeistern der Welt der Renaissance am nächsten. Der Tod Dürers bedeutete für Pencz einen Schock, den er nicht überwinden konnte. Das Studium italienischer Kunst an den Stichen Marc Antons und aller Wahrscheinlichkeit nach auch im Lande selbst, in Mantua an den Fresken Giulio Romanos und an Bildnissen Bronzinos, haben ihn wenigstens als Stecher die ursprüngliche Frische in Erfindung und Ausführung gekostet.

Pencz' Tätigkeit als Maler begann um 1522 mit der Ausführung der Entwürfe Dürers für die Wandgemälde im großen Saal des Nürnberger Rathauses. Die Malereien gingen mit dem Saal im letzten Kriege zugrunde, nachdem sie bereits vorher durch mehrere Restaurierungen ihren ursprünglichen Charakter verloren hatten. Die in Erlangen aufbewahrte Umzeichnung der Hauptgruppe aus Dürers Entwurf für die Verleumdung des Apelles (Wien) ist das einzige, was sich erhalten hat. So dürften die frühesten erhaltenen Malwerke vier kleine Täfelchen in Köln sein, die Buchner als Werke von Pencz erkannt hat. In Form und Farbe bestätigen sie den Einfluß Dürers. Die Anlehnung an Vorbilder von Dürers Hand unter gleichzeitiger Einführung italianisierender Figuren kennzeichnet die am Anfang des dritten Jahrzehnts entstandenen Bilder. An die graphischen Passionszyklen Dürers schließen sich die 1532 gemalten Flügelaußenseiten des Silberaltares der Jagellonen in der Kathedrale auf dem Wawel zu Krakau an, die T. Kruszynski, alte Irrtümer verbessernd, als Arbeiten von Pencz erkannte. Von einer signierten Anbetung der Könige haben sich nur drei Fragmente erhalten (Dresden), in denen immer noch das große Vorbild des Paumgartner-Altares aufleuchtet. Dann wandte sich Pencz nahezu ausschließlich dem Porträt zu, das nach Einführung der Reformation zur bedeutendsten Aufgabe für einen in Nürnberg ansässigen Maler geworden war. Noch ganz unter dem Eindruck der Bildniskunst Dürers steht das Brustbild eines jungen Mannes in Wien, das aber trotz der stilistischen Verwandtschaft nicht mehr zu Dürers Lebzeiten gemalt sein kann. Die spätere Form des Monogrammes mit hochgestelltem P belegt eine Entstehung nach 1531. Das Datum 1534 auf dem Berliner Bildnis eines jüngeren Mannes (Bode-Museum) gibt einen Hinweis auf die Zeit des entscheidenden Zusammentreffens mit italienischer Bildniskunst. Wie das Berliner Porträt zeigt, aber auch noch das Bildnis eines bärtigen Mannes in Wien, das wohl 1543 entstanden ist, stand Pencz zunächst unter dem Eindruck von Bildnissen oberitalienischer Maler aus dem Kreise um Giorgione und Tizian. Seit der Mitte der vierziger Jahre wird ihm dann die volle Leiblichkeit der Menschen Bronzinos zum Vorbild.

Eindrücke, die Pencz in Mantua vor den Fresken Giulio Romanos und Andrea Mantegnas gesammelt hatte, wurden von ihm in illusionistischen Deckenbemalungen Nürnberger Häuser verwertet. Auf Leinwand gemalt, schmückte ein Sturz des Phaeton die Decke des 1534 errichteten Hirschvogelsaales. Das Deckengemälde wurde wegen der Zerstörung des Saales im zweiten Weltkrieg in das Altstadtmuseum im Fembohaus übertragen, eine Entwurfszeichnung befindet sich im Germanischen Museum. Die von unten gesehene olympische Szene setzt in den stürzenden oder auf Wolken stehenden Pferde- und Menschenleibern die Kenntnis von Giulio Romanos Gigantenschlacht im Palazzo del Tè voraus, ohne

allerdings deren gewaltiges Pathos zu erreichen. Der illusionistische Effekt war noch gesteigert in der Deckenbemalung eines Volckamerschen Gartenhauses, die durch die Beschreibung Sandrarts und einen Entwurf von Pencz im University College in London bekannt ist. Der im Saale Stehende schien der Fertigstellung des über ihm befindlichen Daches beizuwohnen. Zu diesen und ähnlichen, etwas trockenen perspektivischen Kunststücken werden Pencz nicht nur die italienischen Vorbilder befähigt haben, sondern auch Dürers theoretische Studien. Als letzter der Dürerschüler starb Pencz 1550 in Leipzig oder Breslau.

Albrecht Dürer war als Lehrer so bedeutend wie als Mensch und Künstler. Er hat die Schüler, die ihn suchten, geformt, hat sie mit dem hohen Ethos seiner Auffassung vom Wesen der Kunst erfüllt und sie nach ihrem eigenen Temperament und nach ihren eigenen Anlagen gefördert. Als der größte deutsche Handwerker hat er ihnen die handwerklichen Grundlagen ihrer Kunst vermittelt, den sorgfältigen Aufbau des Tafelbildes, das die Zeiten überdauern sollte, die Technik des Holzschnittes und des Kupferstiches, von ihm selbst erst zur Fülle der Möglichkeiten entwickelt. Er hat sie angeregt, ihm zu folgen, und die vollständig durchgeführte Handzeichnung zum Range eines selbständigen Kunstwerkes zu erheben. Was er sich erarbeitet hatte, um die spätgotische Kunst zu vorher nicht gekannter Ausdruckskraft zu steigern, seine Sicht der neuen Kunst Italiens, hat er an die Schüler weitergegeben. Als sich kurz vor der Reformation die Nürnberger Kirchen noch einmal mit neuen Altären füllten, als große Glasfenster geschaffen werden sollten, als die Nürnberger Verleger nach Holzschnittillustrationen für ihre wachsende Produktion riefen, Kupferstich und Holzschnitt einen weiten Kreis von Sammlern gefunden hatten, konnten die Schüler Dürers die gestellten Aufgaben übernehmen, konnten auch geringere Talente Achtbares leisten. Dürers Wirken als Lehrer ist es zu danken, wenn die Nürnberger Kunst des frühen 16. Jahrhunderts auf breiter Front hohes Niveau erreichte, wenn aus dem Zusammentreffen verschiedenartiger Talente mit dem großen Meister der deutschen Malerei für einige Jahrzehnte europäische Geltung erwuchs. Peter Strieder

BIBLIOGRAPHIE

ALLGEMEINES

Quellen

	Doppelmayr, Johann Gabriel: Historische Nachricht von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern . . . Nürnberg 1730.
	Gümbel, Albert: Archivalische Beiträge zur älteren Nürnberger Malereigeschichte: 3. Die Malernamen der Nürnberger Meister- und Bürgerbücher 1363—1534 und der Steuerlisten 1392—1440. In: Rep. f. Kunstwiss. 29, 1906, S. 326—346; 30, 1907, S. 27—45.
	Hampe, Theodor: Nürnberger Ratsverläße über Kunst und Künstler im Zeitalter der Spätgotik und Renaissance. 1. (1449), 1474—1570. 2. 1571—1618 (1633). 3. Personen-, Orts- u. Sachregister. Leipzig 1904. (Quellenschriften f. Kunstgesch. u. Kunsttechnik . . . 11—13.)
Muck	*Muck, Georg:* Geschichte von Kloster Heilsbronn. Bd. 1—3. Nördlingen 1879.
	Murr, Christoph Gottlieb v.: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in Nürnberg und Altdorf. 2. Ausgabe. Nürnberg 1801.
Neudörfer	*Neudörfer, Johann:* Des Johann Neudörfer Schreib- und Rechenmeisters zu Nürnberg Nachrichten von Künstlern und Werkleuten daselbst aus dem Jahre 1547 nebst der Fortsetzung des Andreas Gulden. Nach den Handschriften u. mit Anmerkungen hrsg. von G. W. K. Lochner. Wien 1875. (Quellenschriften f. Kunstgesch. und Kunsttechnik . . . 10.)
Rettberg, Briefe	*Rettberg, Ralf Leopold v.:* Nürnberger Briefe (zur Geschichte der Kunst). Hannover 1846.
Rettberg, Kunstleben	*Rettberg, Ralf Leopold v.:* Nürnberger Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt von R. L. v. Rettberg. Stuttgart 1854.
Sandrart	*Sandrart, Joachim v.:* Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675. Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister. Hrsg. u. komm. von A. R. Peltzer. München 1925.
	Stillfried-Alcántara, Rudolf Maria Bernhard Graf v.: Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen. Berlin 1877.

Handbücher

Thieme-Becker	*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker. Bd. 1—37. Leipzig 1907—1950.
Bartsch (B.)	*Bartsch, Adam v.:* Le peintre graveur. Bd. 1—3 nouv. éd. Leipzig 1854; Bd. 4—11. Wien 1805—1808.
Geisberg, Einblattholzschnitt	*Geisberg, Max:* Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. München 1924—1930.
Geisberg, Buchillustration	*Geisberg, Max:* Die deutsche Buchillustration in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bd. 1—2. München 1930/31.
	Hollstein, Friedrich Wilhelm Heinrich: German engravings, etchings and woodcuts, ca. 1400—1700. Bd. 1—6. Amsterdam 1954—1959.
Muther	*Muther, Richard:* Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance (1460—1530). Bd. 1—2. München, Leipzig 1884.
Nagler	*Nagler, Georg Kasper:* Die Monogrammisten . . . Bd. 1—4. München, Leipzig o. J. Bd. 5. München 1879.
Panzer	*Panzer, Georg Wolfgang:* Annales Typographici . . . Bd. 1—11. Norimbergae 1793—1803.
Panzer D. A.	*Panzer, Georg Wolfgang:* Annalen der älteren deutschen Literatur. Bd. 1—2. Nürnberg 1788—1805.
Panzer D. A. Zus.	*Panzer, Georg Wolfgang:* Zusätze zu den Annalen der älteren deutschen Literatur. Leipzig 1802.
Passavant	*Passavant, Johann David:* Le peintre-graveur. Bd. 1—6. Leipzig 1860—1864.
Zapf	*Zapf, Georg Wilhelm:* Augsburgs Buchdruckergeschichte. Bd. 1—2. Augsburg 1786—1791.

Kataloge

Lippmann-Grote *Lippmann, Friedrich:* Zeichnungen alter Meister im Kgl. Kupferstichkabinett. 2. Aufl. Hrsg. von d. Direktion. Berlin 1910.

Bock, Kat. Berlin *Bock, Elfried:* Staatliche Museen zu Berlin. Die deutschen Meister. Bd. 1 u. 2 (Text u. Taf.) Berlin 1921. (Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Hrsg. von Max J. Friedländer.)

Schmitz, Glasgemälde *Schmitz, Hermann:* Die Glasgemälde des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin. Mit einer Einführung in die Geschichte der deutschen Glasmalerei. Bd. 1—2. Berlin 1913.

Bock, Kat. Erlangen *Bock, Elfried:* Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. Hrsg. von d. Direktion. Bd. 1 u. 2 (Text u. Taf.) Frankfurt a. M. 1929. (Die Kataloge d. Prestel-Ges. 1.)

Dodgson, Catalogue *Dodgson, Campbell:* Catalogue of early German and Flemish woodcuts preserved in the department of prints and drawings in the British Museum. Bd. 1—2. London 1903—1911.

Lutze-Wiegand *Lutze, Eberhard, u. Eberhard Wiegand:* Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts. Text u. Taf. Leipzig 1937. (Kataloge d. Germ. Nat.-Mus. zu Nürnberg.)

Dürer-Ausstellung *Albrecht-Dürer-Ausstellung* im Germanischen Museum. April bis September 1928. 3. Aufl. Nürnberg 1928.

Historische Ausstellung *Katalog der Historischen Ausstellung* der Stadt Nürnberg auf der Jubiläums-Landes-Ausstellung Nürnberg 1906. Nürnberg 1906.

Kat. Paris *Demonts, Louis:* Écoles allemande et suisse. Bd. 1—2. Paris 1937—1938. (Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du nord.)

Kat. Albertina *Die Zeichnungen der deutschen Schulen* bis zum Beginn des Klassizismus. Bearb. von H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, O. Benesch, K. Garzarolli-Thurnlackh. Text u. Taf. Wien 1933. (Beschreibender Kat. d. Handzeichnungen in d. Graphischen Slg. Albertina. Hrsg. von A. Stix. 4 u. 5.)

Schönbrunner-Meder *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina* und anderen Sammlungen. Hrsg. von Josef Schönbrunner u. Josef Meder. Bd. 1—12. Wien 1896—1908.

Maximilian-Ausstellung *Maximilian I.* 1459—1519. Ausstellung. Österreichische Nationalbibliothek, Graphische Sammlung Albertina, Kunsthistorisches Museum (Waffensammlung). 23. Mai bis 30. Sept. 1959. 2. Aufl. Wien 1959. Österreichische Nationalbibliothek.

Zusammenfassende Darstellungen

Christoffel, Ulrich: Das deutsche Bildnis der Dürerzeit. In: Pantheon 13, 1934, S. 1—9.

Dörnhöffer *Dörnhöffer, Friedrich:* Beiträge zur Geschichte der älteren Nürnberger Malerei. In: Rep. f. Kunstwiss. 29, 1906, S. 441—467.

Fischer, Josef Ludwig: Handbuch der Glasmalerei . . . 2. Aufl. Leipzig 1937.

Frenzel, Gottfried: Entwurf und Ausführung in der Nürnberger Glasmalerei der Dürerzeit. In: Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

Leitschuh, Franz Friedrich: Studien und Quellen zur deutschen Kunstgeschichte des 15.—16. Jahrhunderts. Freiburg 1912. (Collectanea Friburgensia. NF 14.)

Oidtmann, Heinrich: Die Glasmalerei im alten Frankenlande. Leipzig 1907.

Parker, Karl Theodor: Drawings of early German schools. London 1926.

Schilling *Schilling, Edmund:* Nürnberger Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts. Freiburg 1929. (Die Meisterzeichnung. 3.)

Schilling, Edmund: Altdeutsche Meisterzeichnungen. Einführung und Auswahl . . . Frankfurt a. M. 1934. (Prestel-Bücher.)

Schinnerer, Johannes: Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg. München 1908. (Diss. München 1907.)

Schinnerer, Johannes: Die monumentale Glasmalerei zur Zeit der Frührenaissance in Nürnberg. In: Die christliche Kunst 6, 1909/10, S. 238—251, 324—338.

Schmitz, Hermann: Deutsche Glasmalereien der Gotik und Renaissance. Rund- und Kabinettscheiben. München 1923. (Sammelbände zur Gesch. d. Kunst u. d. Kunstgewerbes. 4.)

Stadler, Franz J.: Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts. Straßburg 1913. (Studien z. dt. Kunstgesch. 161.)

Weinberger *Weinberger, Martin:* Nürnberger Malerei an der Wende zur Renaissance und die Anfänge der Dürerschule. Straßburg 1921. (Studien z. dt. Kunstgesch. 217.)

Dürer-Monographien

Dürer, Albrecht: Dürer, Schriftlicher Nachlaß. Hrsg. von Hans Rupprich. Berlin 1956.

Flechsig *Flechsig, Eduard:* Albrecht Dürer. Sein Leben und seine Kunst. Bd. 1. Berlin 1928; Bd. 2. Berlin 1931.

Lippmann *Zeichnungen von Albrecht Dürer* in Nachbildungen. Hrsg. von Friedrich Lippmann. Bd. 1—7. Berlin 1883—1929. (Text zu Bd. 3: S. Colvin; Bd. 5: J. Meder; Bd. 6 u. 7: F. Winkler.)

Meder, Joseph: Dürer-Katalog. Ein Handbuch über Albrecht Dürers Stiche, Radierungen, Holzschnitte, deren Zustände, Ausgaben und Wasserzeichen. Wien 1932.

Musper, Heinrich Theodor: Albrecht Dürer. Der gegenwärtige Stand der Forschung. 2. Aufl. Stuttgart 1953.

Panofsky *Panofsky, Erwin:* Albrecht Dürer. Bd. 1—2. 3. Aufl. Princeton 1948.

Thausing, Moriz: Dürer. Geschichte seines Lebens und seiner Kunst. 2., verb. Aufl. Bd. 1—2. Leipzig 1884.

Tietze *Tietze, Hans, u. Erica Tietze-Conrat:* Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers. Bd. 1. Der junge Dürer. Augsburg 1928. Bd. 2. Der reife Dürer, Teil 1—2. Basel, Leipzig 1937/38.

Winkler, Dürer 1928 *Winkler, Friedrich:* Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Hrsg. von Friedrich Winkler. Einleitung von Valentin Scherer. 4., neubearb. Aufl. Berlin, Leipzig o. J. (1928). (Klassiker d. Kunst 4.)

Winkler, Dürer-Zeichnungen (W.)	*Winkler, Friedrich:* Die Zeichnungen Albrecht Dürers. Bd. 1—4. Berlin 1936—1939.
Winkler, Dürer 1957	*Winkler, Friedrich:* Albrecht Dürer, Leben und Werk. Berlin 1957.

MEISTER UM ALBRECHT DÜRER

	Baldass, Ludwig v.: Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians. Wien 1923.
Baldass, Bildniskunst	*Baldass, Ludwig v.:* Zur Bildniskunst der Dürerschule. I. Wolf Traut und H. L. Schäufelein. II. Jörg Pencz und Barthel Beham. In: Pantheon 26, 1940, S. 225—229, 253—259.
	Bauch, Alfred: Ein vergessener Schüler Albrecht Dürers. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1896, S. 3—15.
	Baumeister, Engelbert: Über einige altdeutsche Zeichnungen. In: E. Buchner—K. Feuchtmayr, Beiträge zur deutschen Kunst 1. Oberdeutsche Kunst der Spätgotik und Reformationszeit. Augsburg 1924, S. 176—185.
	Benesch, Otto: Aus Dürers Schule. In: Pantheon 15, 1935, S. 64—67.
	Bock, Elfried: Neue Erwerbungen des Kupferstichkabinetts. In: Berliner Museen 48, 1927, S. 134—137.
	Chmelarz, Eduard: Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 4, 1886, S. 289—319.
Dodgson, Rare woodcuts	*Dodgson, Campbell:* Rare woodcuts in the Ashmolean Museum. In: The Burlington Magazine. 1933—1937. 2. Wolfgang Traut, Hans Sebald Beham, Bd. 63, 1933, S. 115—121. 3. Hans Sebald Beham, Bd. 64, 1934, S. 133—134. 4. Erhard Schoen, Georg Pencz, Bd. 66, 1935, S. 89—90. 6. Anonymous woodcuts of the early sixteenth century, Bd. 71, 1937, S. 124—129.
	Frenzel, Gottfried: Veit Hirsvogel. Eine Nürnberger Glasmalerwerkstatt der Dürerzeit. In: Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193—210.
	Giehlow, Karl: Urkundenexegese zur Ehrenpforte Maximilians I. In: Beiträge zur Kunstgesch., Franz Wickhoff gewidmet. Wien 1903, S. 91—110.
	Knappe, Karl Adolf: Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald zu Nürnberg. Nürnberg 1961. (Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwiss. 9.)
	Kolde, Theodor: Zum Prozeß des Johann Denk und der „drei gottlosen Maler" in Nürnberg. In: Kirchengeschichtl. Studien H. Reuter zum 70. Geburtstag gewidmet. Leipzig 1890, S. 228—250.
	Maximilian I.: Der Theuerdank. Hrsg. u. eingeleitet von Simon Laschitzer. = Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 8, 1888.
	Maximilian I.: Weisskunig. Hrsg. von H. Th. Musper u. a. Bd. 1—2. Stuttgart 1956. (Faksimile-Druck.)
	Oehler, Lisa: Das „geschleuderte" Dürermonogramm. Diss. München 1943. (Maschinenschrift.)
	Oehler, Lisa: Das „geschleuderte" Dürermonogramm. In: Marburger Jb. 17, 1959, S. 57—191.
	Oehler, Lisa: Die grüne Passion. Ein Werk Dürers? In: Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1954—1959. 1960, S. 91—127.
	Oehler, Lisa: Dürerzeichnungen in Kassel? In: Mitt. des Oberhessischen Geschichtsvereins NF 44, 1960 (Festgabe f. Christian Rauch), S. 133—144.
	Panofsky, Erwin: Dürers Stellung zur Antike. Wien 1922. (Kunstgeschichtl. Einzeldarstellungen. 5.)
Rieffel, Studien	*Rieffel, Franz:* Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie. Über ein altdeutsches Altarwerk. In: Rep. f. Kunstwiss. 15, 1892, S. 288—305.
Röttinger, Wechtlin	*Röttinger, Heinrich:* Hans Wechtlin. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907, S. 1—54.
Röttinger, Doppelgänger	*Röttinger, Heinrich:* Dürers Doppelgänger. Straßburg 1926. (Studien z. dt. Kunstgesch. 235.)
	Schestag, Franz: Kaiser Maximilians I. Triumph. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 1, 1883, S. 154—181.
	Schilling, Edmund: Altdeutsche Zeichnungen in Skandinavien. In: Kunstmuseets Årsskrift 38, 1951, S. 46—66.
	Schmidt, Wilhelm: Über den Anteil Wolf Trauts, H. Springinklee's und A. Altdorfers an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians. In: Chronik f. vervielf. Kunst 4, 1891, S. 9—13.
	Schmidt, Wilhelm: Zum „Triumphzug" Maximilian's I. In: Kunstchronik NF 4, 1892/93, S. 347.
	Singer, Hans Wolfgang: Die Kleinmeister. Bielefeld 1908. (Künstlermonographien. 92.)
	Sitzmann, Karl: Das Tafelbild „Die Heilige Sippe" in Schlüsselau — vermutlich ein Frühwerk von Albrecht Dürers Hand. In: Fränkische Blätter für Geschichtsforschung und Heimatpflege 4, 1952, S. 73—75.
	Stuhlfauth, Georg: Das Hauss des Weysen vnd das haus des vnweisen manss. Math. VII. Ein neugefundener Einblattdruck des Hans Sachs vom Jahre 1524. In: Z. f. Bücherfreunde 11, 1. Hälfte, 1919/20, S. 1—9.
	Thorlacius-Ussing, V.: Nogle aeldre tyske Haandtegninger i Kobberstiksamlingen. In: Kunstmuseets Årsskrift 11—12, 1924/25, 1926, S. 249—258 und 13—15, 1926—28, S. 148—150.
	Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Zwischen den Lemberger Dürerzeichnungen. In: Z. f. bild. Kunst 62, 1928/29, S. 20—25.
Vollmer	*Vollmer, Hans:* Die Illustratoren des „Beschlossen gart des rosenkranz mariae". In: Rep. f. Kunstwiss. 31, 1908, S. 144—158.
Waldmann	*Waldmann, Emil:* Die Nürnberger Kleinmeister. Leipzig 1910. (Meister der Graphik. 5.)
	Wescher-Kauert, Hertha: Ein Meister der Dürerschule. In: Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum 1, 1926, S. 17—19.
	Winkler, Friedrich: Nürnberger Vierpaß-Scheiben und ihre Entwerfer. In Pantheon 28, 1941, S. 243—249.
	Winkler, Friedrich: Der sogenannte Doppelgänger und sein Verhältnis zu Dürer. In: Münchner Jb. 3. Folge. 1, 1950, S. 177—186.
	Winkler, Friedrich: Dürers Baseler und Straßburger Holzschnitte. Bemerkungen zum Stand der Forschung. In: Z. f. Kunstwiss. 5, 1951, S. 51—56.
Zimmermann	*Zimmermann, Hildegard:* Beiträge zum Werk einzelner Buchillustratoren der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts. In: Buch und Schrift 1, 1927, S. 39—78.

HANS BALDUNG GRIEN

Baldung-Ausstellung	*Staatliche Kunsthalle Karlsruhe.* Hans Baldung Grien. Bearbeiter von Jan Lauts, Werner Zimmermann, Ernst Brochhagen. Ausstellung unter dem Protektorat des I.C.O.M. 4. Juli bis 27. September 1959. Karlsruhe 1959. (Mit Bibliographie bis 1959.)
	Gutbmann, Winfried: Zur Kopenhagener Kopfstudie Hans Baldung Griens. In: Marburger Jb. 17, 1959, S. 193—196.
	Halm, Peter: Die Hans-Baldung-Grien-Ausstellung in Karlsruhe 1959. In: Kunstchronik 13, 1960, S. 123—140.
	Knappe, Karl Adolf: Hans Baldung Grien als Entwerfer der Glasgemälde in Großgründlach. In: Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.
Koch	*Koch, Carl:* Die Zeichnungen Hans Baldung Griens. Berlin 1941.
Koch, Verzeichnis	*Koch, Carl:* Katalog der erhaltenen Gemälde, der Einblattholzschnitte und illustrierten Bücher von Hans Baldung Grien. In: Kunstchronik 6, 1953, S. 297—302.
	Koch, Carl: Kopf eines Narren, gezeichnet von Hans Baldung Grien. In: Festschr. Friedrich Winkler. Berlin 1959, S. 197—200.
	Möhle, Hans: Hans Baldung Grien. Zur Karlsruher Baldung-Ausstellung Sommer 1959. In: Z. f. Kunstgesch. 22, 1959, S. 124—132.
	Oldenbourg, Consuelo: Eine unbeschriebene Titeleinfassung von Hans Baldung Grien. In: Philobiblon 4, 1960, S. 195—198.
	Rahmer, Eberhard: Mitteldeutsche Werke des Hans Baldung Grien. In: Die Kunst und d. Schöne Heim 58, 1959, S. 81—85.
Térey, Verzeichnis	*Térey, Gabriel v.:* Verzeichnis der Gemälde Hans Baldungs gen. Grien. Straßburg 1894. (Studien z. dt. Kunstgesch. 1, 1.)
Térey	*Térey, Gabriel v.:* Die Handzeichnungen des Hans Baldung gen. Grien. Bd. 1—3. Straßburg 1894—1896.
Térey, Gemälde	*Térey, Gabriel v.:* Die Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Bd. 1—2. Straßburg 1896 u. 1900.

BARTHEL UND SEBALD BEHAM

	Aumüller, Eduard: Les petits maîtres allemands I. Barthélemie et Hans Sebald Beham. München 1881.
Pauli, 1908	*Pauli, Gustav:* Inkunabeln der deutschen und niederländischen Radierung. Berlin 1908. (Veröffentlichungen d. Graphischen Ges. Berlin 8.)
	Rieffel, Franz: Kleine kunstgeschichtliche Controversfragen. In: Rep. f. Kunstwiss. 18, 1895, S. 270—271.
	Röttinger, Heinrich: Die Zeichner der nürnbergischen Flugblätter zur Wiener Türkenbelagerung von 1529. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1921, S. 3—7.
	Rosenberg, Adolf: Sebald und Barthel Beham, zwei Maler der deutschen Renaissance. Leipzig 1875.
	Stiassny, Robert: Die Kleinmeister und die italienische Kunst, 3. Bartel und Hans Sebald Beham. In: Chronik f. vervielf. Kunst 3, 1890, S. 50—52.

BARTHEL BEHAM

	(Beham, Barthel:) Männerbildnis. In: Pantheon 9, 1932, S. 173—174.
	Doepler d. J., Emil: Baumgartners Ex-Libris von Barthel Beham. In: Exlibris 6, 1896, S. 101—102.
	Friedländer, Max J.: Altdeutsche Gemälde in der Sammlung des Freiherrn von Lotzbeck in München. In: Rep. f. Kunstwiss. 18, 1895, S. 272—274.
	Fudickar, Liselotte: Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gertner. Diss. München 1942. (Maschinenschrift.)
	Hoyt, Anna C.: The Woodcuts of the Planets formerly attributed to Hans Sebald Beham. In: Bull. of the Museum of Fine Arts 52 (287), Boston 1954, S. 2—10.
	Koetschau, Karl: Barthel Beham und der Meister von Meßkirch. Straßburg 1893. (Diss. Leipzig.)
	Mayer, August Liebmann: Barthel Beham als Bildnismaler. In: Pantheon 11, 1933, S. 1—4.
	Meyer-Heisig, Erich: Eine deutsche Bauernstube um 1500. In: 95. Jahresbericht des Germ. Nat.-Mus. 1950, S. 67—71.
Muller	*Muller, Jean:* Barthel Beham. Kritischer Katalog seiner Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte. Baden-Baden 1958. (Studien z. dt. Kunstgesch. 318.)
	Parker, Karl Theodor: Barthel Beham. Venus and Cupid. In: Old master drawings 1, 1926/27, S. 25—26, Taf. 36.
Pauli, 1905	*Pauli, Gustav:* Barthel Beham in seiner künstlerischen Entwicklung. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905, S. 41—49.
Pauli, 1911	*Pauli, Gustav:* Barthel Beham, ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche. Straßburg 1911. (Studien z. dt. Kunstgesch. 135.)
	Pauli, Gustav: Die Sammlung alter Meister in der Hamburger Kunsthalle. In: Z. f. bild. Kunst NF 31, 1920, S. 34 u. Abb. 20.
	Pauli, Gustav: Rezension zu Heinrich Röttinger, Die Holzschnitte Barthel Behams. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 58, 1922/23, S. 27—29. Erwiderung S. 491—494.
	Poglayen-Neuwall, Stephan: Deutsche Bilder in römischen Galerien. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 7, 1940, S. 249—254.

Röttinger — *Röttinger, Heinrich:* Die Holzschnitte Barthel Behams. Straßburg 1921. (Studien z. dt. Kunstgesch. 218.)

Tietze, Hans: Die öffentlichen Gemäldesammlungen in Kanada. In: Pantheon 17, 1936, S. 180—185.

Voss, Hermann: Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien. In: Z. f. bild. Kunst NF 19, 1908, S. 283—288.

Waldmann, Emil: Zum Porträt Baldermanns von Barthel Beham. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1910, S. 77—78.

SEBALD BEHAM

Rauch, Alfred: Der Aufenthalt des Malers Sebald Beham während der Jahre 1525—1535. In: Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 194—205.

Hans Sebald Behams Holzschnitte zum Alten Testament nach der 1537 bei Christian Egenolph in Frankfurt erschienenen Ausgabe: Biblicae historiae artificiosissime depictae. Zwickau 1910. (Faksimile.)

Beham, Hans Sebald: 40 Holzschnitte zum Alten Testament. Berlin 1951.

Braun, Edmund Wilhelm: Zwei Handzeichnungen des Wolf Huber im Germanischen Museum. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1897, S. 33—35.

Bock, Elfried: Ein Selbstbildnis von Hans Sebald Beham im Kupferstich-Kabinett. In: Berliner Museen 42, 1920/21, S. 95—96.

Dodgson, Campbell: Rezension zu Gustav Pauli, Kritisches Verzeichnis . . . 1901. In: Rep. f. Kunstwiss. 25, 1902, S. 465—470.

Dodgson, Campbell: Hans Sebald Beham and a new catalogue of his works [Ergänzende Kritik zu Gustav Pauli, Krit. Verzeichnis . . . 1901.] In: The Burlington Magazine 1, 1903, S. 189—201.

Dodgson, Campbell: Neues zum Werke Hans Sebald Behams. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1923, S. 21—23.

Dodgson, Campbell: Hans Sebald Beham — St. Catherine of Alexandria (1537), Chatsworth. In: Old Master Drawings 12, 1937, S. 30, T. 29.

Dudley, Laura H.: St. Agnes, an undescribed woodcut by H. S. Beham. In: Print Collectors Quarterly 21, 1934, S. 30—34.

Fischer, Otto: Kunstwerke des 15.—18. Jahrhunderts aus Basler Privatbesitz. In: Pantheon 1, 1928, S. 305 u. Abb. S. 309.

Friedländer, Max J.: Zwei Zeichnungen Hans Sebald Behams. In: Amtliche Berichte aus d. königl. Kunstslgen. 30, 1908/09, S. 299—300.

Gwinner, Ph. Friedrich: Kunst und Künstler in Frankfurt a. M. vom 13. Jh. bis zur Eröffnung des Städel'schen Kunstinstituts. Frankfurt a. M. 1862. — Zusätze und Berichtigungen dazu. 1867.

Halm, Peter: Die Landschaftszeichnungen des Wolfgang Huber. In: Münchner Jb. NF 7, 1930, S. 20, Anm. 7.

H. P. R.: Nine early German prints. In: Bull. of the Museum of Fine Arts, 49, Boston (1951), S. 30—34.

Kurthen, Josef: Zum Problem der Dürerschen Pferdekonstruktion. Ein Beitrag zur Dürer- und Behamforschung. In: Rep. f. Kunstwiss. 44, 1923, S. 77—106.

Laschitzer, Simon: Ergänzende Kritik zu Gustav Pauli, Kritisches Verzeichnis . . . 1901. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1903, S. 16—20.

Lossnitzer, Max: Eine abdruckfähige Waffenätzung Hans Sebald Behams. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1910, S. 36—39.

Lücke, Hermann: Eine Zeichnung von Hans Sebald Beham. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 6, 1885, S. 98—100.

Parker, Karl Theodor: Hans Sebald Beham, Design for an heraldic roundel, dated 1522 — London. In: Old master drawings 3, 1928/29, S. 34—35, Taf. 32.

Pauli, 1896 — *Pauli, Gustav:* Hans Sebald Beham in seiner Entwicklung als Kupferstecher. In: Rep. f. Kunstwiss. 19, 1896, S. 333—345.

Pauli, 1897 — *Pauli, Gustav:* Die Radierungen Hans Sebald Behams. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 18, 1897, S. 73—79.

Pauli, 1901 — *Pauli, Gustav:* Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Straßburg 1901. (Studien z. dt. Kunstgesch. 33.)

Pauli, Gustav: Ein neuer Holzschnitt Sebald Behams. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 27, 1906, S. 291—295.

Pauli, Gustav: Eine Kaltnadelradierung von Hans Sebald Beham. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 30, 1909, S. 220.

Pauli, Nachträge — *Pauli, Gustav:* Hans Sebald Beham. Nachträge zum kritischen Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Straßburg 1911. (Studien z. dt. Kunstgesch. 134.)

Pauli, Gustav: Ein neuer Holzschnitt Sebald Behams. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1930, S. 1.

Pauli, Gustav: Rezension zu E. Bock, Die Zeichnungen in der Universitätsbibliothek Erlangen. In: Kunstchronik und Kunstliteratur, Beilage der Z. f. bild. Kunst 65, 1931/32. S. 6.

Röttinger, Ergänzungen — *Röttinger, Heinrich:* Ergänzungen und Berichtigungen des Sebald-Beham-Katalogs Gustav Paulis. Straßburg 1927. (Studien z. dt. Kunstgesch. 246.)

Schilling, Edmund: Hans Sebald Beham (1500—1550). The Virgin on a crescent moon, Paris, Louvre (Inv. Nr. 19032), 1531. In: Old master drawings 12, 1937, S. 30—31, Taf. 30—33.

Schilling, Edmund: Altdeutsche Zeichnungen in Skandinavien. In: Kunstmuseets Årsskrift 38, 1951, S. 60—63.

Thöne, Friedrich: Hans Sebald Beham (1500—1550). A Landsknecht with a flag, Wien, Liechtenstein-Sammlung. In: Old master drawings 11, 1936/37, S. 52—53, Taf. 48.

Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. in Wien NF 6, 1932, S. 139.

Tietze, Hans: Ein Bildchen von Hans Sebald Beham. In: Pantheon 19, 1937, S. 131.

Voss, Hermann: Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1909, S. 55—87.

Weinberger, Martin: Über einige Jugendwerke von H. S. Beham und Verwandtes. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1932, S. 33—40.
Winkler, Friedrich: Die Sammlung Ehlers. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 60, 1939, S. 21—46.
Zink, Fritz: Die Nürnberger Burg von Norden im Jahre 1531. In: 96. Jahresbericht des Germ. Nat.-Mus. 1951, S. 23—28.

HANS DÜRER

Accessions of American and Canadian Museums Oct.—Dec. 1954. In: Art Quarterly 18, 1955, S. 200 u. Abb.
Beenken, Hermann: Hans Dürer. In: Z. f. bild. Kunst 64, 1930/31, S. 88—98.
Beenken, Hermann: Beiträge zu Jörg Breu und Hans Dürer. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 56, 1935, S. 66—73.
Beth, Ignaz: Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonenkapelle zu Krakau. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 31, 1910, S. 79—98.
Hentschel, Walter: Ein Frühwerk von Hans Dürer. In: Festschrift Friedrich Winkler. Berlin 1959, S. 213—220.
Kieszkowski, Georg R. v.: Ein Gemälde von Hans Dürer in der Krakauer Domschatzkammer. In: Jb. d. k. k. Zentralkommission 1912, S. 99—116.
Meinert, Günther: Hans Dürer in Schlesien. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 58, 1937, S. 129—136.
Richter, Dorette: Hans Dürers Cebes-Fries auf der Burg zu Krakau. In: Die Burg 5, 1944, S. 27—33.
Schmidt, Wilhelm: Hans Dürer. In: Rep. f. Kunstwiss. 13, 1890, S. 238.
Sinko-Popielowa, K.: Hans Dürer und der Cebes auf dem Krakauer Wawelschloß. In: Biuletyn historji sztuki i kultury 5, 1937, H. 2, S. 141.
Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Ein Männerbildnis von Hans Dürer in Rom. In: Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/35, S. 81—89.
Winkler, Friedrich: Hans Dürer. Ein Nachwort. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 65—74.

NIKOLAUS GLOCKENDON

Bibliofilia (dies ist Red. d. Z.): Intorno al manoscritto estense di Niccolò Glockendon. In: La Bibliofilia 22, Florenz 1921, S. 25—30.
Ehrenberg, Hermann: Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen. Leipzig, Berlin 1899, S. 24 u. 154.
Fava, Domenico, und Pietro Toesca: La vita di Gesù Cristo, miniata da Nicola Glockendon (1534). Modena 1934.
Gabelentz, Hans v. d.: Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im 16. Jahrhundert. Straßburg 1899. (Studien z. dt. Kunstgesch. 15.) S. 47—52.
Gümbel, Albert: Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg 1919, S. 35, Anm. 2.
Halm, Peter: Ein Entwurf Dürers zu dem großen Glockendonschen Missale. In: Münchner Jb. NF 2, 1925, S. 61—67.
Leitschuh, Franz Friedrich: Une passion d'Albert Durer en couleurs. In: La Bibliofilia 22, Florenz 1921, S. 5—24.
Pächt, Otto: The master of Mary of Burgundy. London 1948.
Schmid, Alfred A.: Das Gebetbuch des Abtes Jost Necker von Salem. In: Neue Beiträge zur Archäologie u. Kunstgesch. Schwabens, gewidmet Julius Baum . . . Stuttgart 1952. S. 138—146.

HANS SUESS VON KULMBACH

Benesch, Otto: Nochmals das Kremsierer Dürerbildnis. In Pantheon 14, 1934, S. 299—301.
Bermann, Hans: Hans Suess von Kulmbach. Diss. Leipzig 1923. (Maschinenschrift.)
Biermann, Georg: Die Sammlung Marczell von Nemes. In: Cicerone 5, 1913, S. 360—361 u. 372.
Bock, Elfried: Zeichnungen von Hans von Kulmbach für ein Kaiserfenster. In: Monatshefte f. Kunstwiss. 2, 1909, S. 401—403.
Buchner, Ernst: Hans von Kulmbach als Bildnismaler. In: Pantheon 1, 1928, S. 135—142.
Chojecka, Ewa: Uwagi o czterech drzeworytach Kulmbacha z „Quattuor libri amorum" Celtesa. In: Biuletyn historii sztuki 20, 1958, S. 299—309.
Dodgson, Campbell: St. John in Pathmos; a woodcut wrongly ascribed to Hans von Kulmbach. In: The Burlington Magazine 3, 1903, S. 44—48.
Dodgson, Campbell: The Fall of the Rebel Angels: Fragment of a cartoon for stained glass. In: Old master drawings 5, 1930, S. 42—43, Taf. 23.
Dodgson, Campbell: Rezension zu F. Stadler, Hans von Kulmbach. In: The Burlington Magazine 70, 1937, S. 306.
Drecka, Wanda: Kulmbach. Warschau 1957.
Frizzoni, Gustavo: I nuovi acquisti della Galleria imperiale dell'Ermitage a Pietroburgo. In: Rassegna d'Arte 9, 1909, S. 2—3.
Glecklow, Karl: Dürers Entwürfe für das Triumphrelief Kaiser Maximilians I. im Louvre. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1910/11, S. 43—46.
Hofmann, Friedrich H.: Das Markgrafenfenster in St. Sebald zu Nürnberg. Ein Beitrag zur Porträtkunde der fränkischen Hohenzollern. In: Hohenzollern-Jb. 9, 1905, S. 67—77.
Holm-Hammer, Editha: Die Glasgemälde im Liebfrauenmünster zu Ingolstadt. In: Sammelblatt des Historischen Vereins Ingolstadt 67, 1958, S. 5—71. (Diss. Mainz 1954.)

Hugelshofer, Walter: Bildnisse von Kulmbach und Schäufelein. In: Pantheon 3, 1929, S. 251—253.
Hugelshofer, Walter: Gemälde deutscher Meister in der National Gallery of Ireland in Dublin. In: Pantheon 23, 1939, S. 18—24.
Knappe, Karl Adolf: Rezension zu F. Winkler, Hans von Kulmbach. Kulmbach 1959. In: Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 184—187.
Koelitz — *Koelitz, Karl:* Hans Suess von Kulmbach und seine Werke. Leipzig 1891. (Beiträge zur Kunstgesch. NF 12.) (Diss. Zürich.)
Kohlhaussen, Heinrich: Eine Landschaft des Hans Süss von Kulmbach für Willibald Pirckheimer. In: Z. f. Kunstwiss. 1, 1947, S. 107—110.
Łuszczkiewicz, W.: Malarz monogramista KH i obrazy jego w Kościołach Krakowskich z lat 1514, 1515 i 1516. Przyczynek do dziejów sztuki. In: Rozprawy i Sprawozdania Wydziału Filozoficznego Akademii Umiejętności 1, 1874.
Möhle, Hans: Hans von Kulmbach, Design for a monstrance — Schwerin, Landesmuseum. In: Old master drawings 14, 1939, S. 15—16.
Muczkowski, Józef, und Józef Zdanowski: Hans Suess z Kulmbachu. Krakau 1927. (Rocznik Krakowski. 21.) [Resumé in deutscher Sprache.]
Röttinger, Heinrich: Handzeichnungen des Hans Süss von Kulmbach. In: Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 8—19.
Roland, A.: Die Entwürfe zu den Holzschnitten der Werke des Conradus Celtis. In: [Naumanns] Archiv für die zeichnenden Künste 2, 1856, S. 254—260.
Schilling, Edmund: Dürers Kupferstich „Die vier Hexen". In: Rep. f. Kunstwiss. 39, 1916, S. 129—135.
Schilling, Edmund: Zwei Porträtzeichnungen des Hans von Kulmbach. In: Pantheon 9, 1932, S. 51—53.
Schmidt, Wilhelm: Zur Kenntnis der Holzschnitte der Dürer'schen Schule. In: Rep. f. Kunstwiss. 19, 1896, S. 118—119.
Sentenach, N.: La Bercha. In: Boletín de la Sociedad Española de Excursiones 32, 1924, S. 212.
Shaw, J. Byam: Hans von Kulmbach. The Virgin and Child on a crescent moon — Florence, Uffizi. In: Old master drawings 6, 1931, S. 36—37.
Sitzmann, Karl: Über den Maler Hans (Suess) von Kulmbach und ein unbekanntes Werk dieses Künstlers. In: Nachrichten des Vereins Freunde der Plassenburg 7, 1935, S. 12—13.
Sitzmann, Karl: Alte Malerei in und um Kulmbach. In: Bayerland 57, 1955, S. 348—353.
Sokołowski, Maryan: Hans Suess von Kulmbach. Jego obrazy w Krakowie i jego mistrz Jacopo dei Barbari. Krakau 1883.
Sokołowski, Maryan: Sprawozdanie z posiedzenia w dniu 20. 2. 1902. In: Sprawozdania Komisyi do Badań Historii Sztuki 8, 1907, H. 1—2, S. 6—7.
Sokołowski, Maryan: Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie, Bd. 8, Kraków 1912, S. 3—4.
Stadler — *Stadler, Franz:* Hans von Kulmbach, Wien 1936.
Stepowska, K.: Przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską i do jego działalności w Krakowie, oraz Nowe przyczynki do stosunków Kulmbacha z Polską. In: Sprawozdania Komisji do Badań Historii Sztuki 8, 1907, H. 1—2, S. 8—30; H. 3—4, S. 444—455.
Strieder, Peter: Rezension zu Friedrich Winkler, Hans von Kulmbach, Kulmbach 1959. In: Mitt. des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 534—538.
Thausing, M.: Die „Laurea" zum Triumphzuge Kaiser Maximilians I. und zwei Gemälde von Hans von Kulmbach. In: Jb. f. Kunstwiss. 2, 1869, S. 175—182.
Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Über einige Zeichnungen des Hans von Kulmbach. In: Z. f. bild. Kunst 62, 1928/29, S. 204—216.
Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Der Entwurf zu Hans von Kulmbachs Tucherbild. In: Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/1935, S. 69—73.
Troche, Ernst Günther: Der Kosler Altar in der St.-Peters-Kapelle am Siechgraben in Nürnberg. In: Festschrift Eugen Stollreither. Erlangen 1950, S. 355—366.
Walicki, Michał: Polskimi śladami Kulmbacha. In: Biuletyn historii sztuki 17, 1955, S. 164—173.
Wallis, M.: Nie rozpoznany autoportret Kulmbacha. In: Biuletyn historii sztuki 17, 1955, S. 174—175.
Wdowiszewski, Z.: Kilka słów o portrecie Kazimierza, margrabiego brandenburgskiego na Bayreuth pędzla Hansa z Kulmbachu w starej Pinakotece w Monachium. Prace Komisji Sztuki, 1930.
Wescher, Paul: Ein „ungleiches Liebespaar" von Hans von Kulmbach. In: Pantheon 22, 1938, S. 376—379.
Winkler, Friedrich: Hans von Kulmbach. Studies of three Landsknechts — London. In: Old master drawings 3, 1928/29, S. 13—15. T. 16.
Winkler, 1929 — *Winkler, Friedrich:* Verkannte und unbeachtete Zeichnungen des Hans von Kulmbach. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 50, 1929, S. 11—44.
Winkler, Friedrich: Ein Bildnistäfelchen des Hans von Kulmbach. In: Pantheon 6, 1930, S. 452—454.
Winkler, Friedrich: Hans von Kulmbach. In: Old master drawings 8, 1933/34, S. 12—13, Taf. 14.
Winkler, Friedrich: Rezension zu Franz Stadler, Hans von Kulmbach. Wien 1936. In: Z. f. Kunstgesch. 5, 1936, S. 191—193.
Winkler, Friedrich: Hans von Kulmbach. Double-sided sheet of Costume Studies — Berlin, Print Room. In: Old master drawings 10, 1936, S. 68—70, Taf. 67, 68.
Winkler, Friedrich: Hans von Kulmbach. In: Pantheon 19, 1937, S. 1—12.
Winkler, Kulmbach-Holzschnitte — *Winkler, Friedrich:* Die Holzschnitte des Hans Suess von Kulmbach. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 62, 1941, S. 1—30.
Winkler, Kulmbach-Zeichnungen — *Winkler, Friedrich:* Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins. Berlin 1942. (Denkmäler deutscher Kunst.)
Winkler, Kulmbach — *Winkler, Friedrich:* Hans von Kulmbach, Leben und Werke eines fränkischen Künstlers der Dürerzeit. Kulmbach 1959. (Die Plassenburg. Schriften zur Heimatforschung und Kulturpflege in Oberfranken. 14.)
Zdanowski, Joseph: Hans Suess von Kulmbach. Diss. Freiburg i. Ü. Kielce 1927.

HANS LEU

Debrunner, Hugo: Der Zürcher Maler Hans Leu im Spiegel von Bild und Schrift. Zürich 1941. (Neujahrsblatt d. Zürcher Kunstges.)

Hugelshofer, Walter: Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu. In: Anz. f. schweizerische Altertumskunde NF 25, 1923, S. 163—179 u. NF 26, 1924, S. 28—42, 122—150.

Hugelshofer, Walter: Schweizer Handzeichnungen des 15. u. 16. Jahrhunderts. Freiburg 1928, S. 33—34. (Die Meisterzeichnung. 1.)

Hugelshofer, Walter: Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik. 1. Teil. Zürich 1928, S. 45—57. (Mitt. d. Antiquarischen Ges. in Zürich. 30, H. 4.)

Stumm, Lucie: Niklaus Manuel, Hans Leu und Hans Funk. Eine stilkritische Untersuchung. In: Anz. f. schweizerische Altertumskunde NF 11, 1909, S. 247—262.

Wartmann, Wilhelm: Tafelbilder des 15./16. Jahrhunderts 1430—1530. Schweiz und angrenzende Gebiete. Zürich 1922, S. 19—21. (Neujahrsblatt d. Zürcher Kunstges.)

Winzinger, Franz: Neue Zeichnungen Albrecht und Erhard Altdorfers. In: Wiener Jb. f. Kunstgesch. 18, 1960, S. 22—23.

MEISTER DES ANSBACHER KELTERBILDES

Binder, M. J.: Das Ansbacher Kelterbild. In: Blätter für Gemäldekunde 3, 1906/07, S. 61—64.

Buchner, Ernst: Der Petrarkameister als Maler, Miniator und Zeichner. In: Festschrift Heinrich Wölfflin, München 1924, S. 209, Anm. 7.

Buchner, Ernst: Rezension zu „Meister des Ansbacher Kelterbildes" in Thieme-Becker, Allgemeines Lexikon . . ., Bd. 37. In: Z. f. Kunst 37, 1950, S. 310.

Dodgson, Campbell: Notes and sketches by Albrecht Dürer. London 1911, S. 8—11. (The Dürer Society. 12.)

Francis, Henry S.: Early German paintings of the Cleveland Museum of Art. In: The American-German Review 21, 1954/55, Nr. 2, S. 4—9, Abb. 5.

Holzschuher, v.: Ein Originalbild von Albrecht Dürer. In: Jb. f. Kunstwiss. 1, 1868, S. 361—362.

Rieffel, Franz: Die Freiherrlich von Holzhausensche Gemäldesammlung in der Städelschen Galerie. In: Monatshefte f. Kunstwiss. 4, 1911, S. 341—346.

Röttinger, Heinrich: Hans Weiditz der Petrarcameister. Straßburg 1904, S. 48—54. (Studien z. dt. Kunstgesch. 50.)

MEISTER DES SCHREYER-ALTARES

Dörnhöffer, Friedrich: Rezension zu W. Weisbach, Der junge Dürer. Leipzig 1906. In: Kunstgeschichtl. Anzeigen 3, 1906, S. 88.

Gümbel, Albert: Sebald Schreyer und die Sebalduskapelle zu Schwäbisch-Gmünd. In: Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 16, 1904, S. 125—150.

Nägele, Anton: Die Heilig-Kreuz-Kirche in Schwäbisch-Gmünd. Schwäbisch-Gmünd 1925, S. 166—175.

Pfitzer, A.: Der St. Sebaldaltar in der Heilig-Kreuz-Kirche in Gmund. In: Archiv f. christliche Kunst 11, 1813, S. 66—68, 75—77, 82—85, 89—91.

Schmidt, Heinrich: Baldungs frühe Pferdedarstellungen. In: Z. f. bild. Kunst 65, 1931/32, S. 11—12.

Schmitt, Otto: Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch Gmünd. Stuttgart 1951, S. 36—37.

GEORG PENCZ

Basch Alfred: Die letzten Tage des Malers Georg Pentz. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1896, S. 43—48.

Bochnak, Adam: Mecenat Zygmunta Starego w zakresie rzemiosła artystycznego (Le roi Sigismond Ier, mécène de l'artisanat artistique). Kraków 1960, S. 49 ff. u. 165 f.

Braun, Edmund Wilhelm: Ein Porträt des Nürnberger Patriziers Christoph Coler von Georg Pencz. In: Belvedere 1, 1922, S. 117—118.

Buchner, Ernst: Zur Entwicklung des Georg Pencz. In: Berliner Museen, Berichte aus den preuß. Kunstslgen. 44, 1923, S. 78—79.

Buchner, Pencz *Buchner, Ernst:* Der junge Pencz als Maler. In: Wallraf-Richartz-Jb. NF 2/3, 1933/34, S. 273—279.

Depowski, J.: Die Sigismundus-Kapelle und ihr Silberaltar in der Krakauer Kathedrale. Krakau 1937.

Dodgson, Campbell: Georg Pencz, Allegorical figure of justice. In: Old master drawings 2, 1927/28, S. 64, Taf. 66.

Foerster, Richard: Die Verleumdung des Apelles in der Renaissance. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 15, 1894, S. 33—35.

Friedländer, Max J.: Georg Pentz, Jörg Bentz, der Meister „J B". In: Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 130—132.

Friedländer, Max J.: Ein Gemälde des Kupferstechers JB. In: Berliner Museen, Berichte aus den preuß. Kunstslgen. 44, 1923, S. 24—26.

Grotemeyer, Paul: Hans Schwarz aus Augsburg als Zeichner. In: Münchner Jb. NF 12, 1937/38, S. 210—218.

Gümbel, Albert: Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte. Nürnberg 1919, S. 24—27.

Haendcke, Berthold: Eine Caritas von Gg. Pencz in Basel. In: Kunstchronik NF 1, 1890, Sp. 90—91.

Hofmann, Friedrich H.: Das angebliche Hirschvogel-Porträt von G. Pencz in Karlsruhe. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1904, S. 71—77.

Kris, Ernst: Georg Pencz als Deckenmaler. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1923, S. 49—53. 1932, S. 65—67.

Kruszyński, Tadeusz: Georg Pencz aus Nürnberg als Maler der Altarflügel in der Sigismundkapelle im Krakauer Dom. In: Biuletyn historii sztuki i kultury 2, 1934, H. 3.

Kurzwelly *Kurzwelly, Albrecht:* Forschungen zu Georg Pencz ... Leipzig 1895. (Diss. Leipzig 1895.)
Parker, Karl Theodor: Georg Pencz, Copy of the octagon of the ceiling of the Stanza della Segnatura, Oxford. In: Old master drawings 14, 1939, S. 19—20, Taf. 16.
Pauli, Gustav: Der Meister I. B. und Georg Pencz. In: Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 298—300.
Röttinger, Pencz *Röttinger, Heinrich:* Die Holzschnitte des Georg Pencz. Leipzig 1914.
Röttinger, Heinrich: Der Meister I B ist Jörg Pencz. In: Festschrift der Nationalbibliothek in Wien, Wien 1926, S. 717—722.
Röttinger, Heinrich: Die Bilderbogen des Hans Sachs. Straßburg 1927. (Studien z. dt. Kunstgesch. 247.)
Schmalstieg und Wernstein, Wilhelm Hugo v.: Geschichtliche Beiträge zu Kunstwerken des Deutschen Museums in Berlin. 11. Erhard Schwetzer und seine Hausfrau Elisabeth, 1544/45. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 27—28.
Schulz, Fritz Traugott: Beiträge zur Geschichte der Außenmalerei in Nürnberg. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1911, S. 106—108 u. 112—114.
Springer, Jaro: Rezension zu Emil Waldmann, Die Nürnberger Kleinmeister, Leipzig 1910. In: Monatshefte f. Kunstwiss. 1911, S. 418—420.
Stiassny, Robert: Georg Pencz als Italist. In: Kunstchronik NF 1, 1889/90, Sp. 177—182.
Stahlfauth, Georg: Drei zeitgeschichtliche Flugblätter des Hans Sachs mit Holzschnitten des Georg Pencz. In: Z. f. Bücherfreunde 10, 1. Hälfte, 1918/19, S. 237—248.
Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Neue Beiträge zur Dürer-Forschung. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. in Wien NF 6, 1932, S. 127—135.
Tietze, Hans, und Erica Tietze-Conrat: Georg Pencz, Design for a ceiling painting — Oxford, Christ Church Library. In: Old masters drawings 14, 1939, S. 18—19.
Wescher, Paul: Zum Werk des Jörg Pencz. In: Pantheon 18, 1936, S. 280—283. [Berichtigung S. 374.]
Winkler, Friedrich: Notiz zu Jörg Pencz. In: Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 253.
Zink, Fritz: Die Entdeckung des Pegnitztales. In: Mitt. des Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 273.

HANS PLATTNER

Strieder, Peter: Hans Plattner. Ein Porträtist des Nürnberger Patriziates. In: Jahresbericht des Germ. Nat.-Mus. 1951, S. 17—22.
Strieder, Peter: Zur Nürnberger Bildniskunst des 16. Jahrhunderts. In: Münchner Jb. 3. Folge 7, 1956, S. 120—137.

HANS SCHÄUFELEIN

Baumeister, Engelbert, und Walter Boll: Eine Sammlung von Zeichnungen in der Universitätsbibliothek zu Würzburg. In: Münchner Jb. NF 11, 1934, S. 38.
Boerner, C. G., und Paul Graupe: Eine Wiener Sammlung, 1. Teil. Alte Handzeichnungen. Versteigerungskatalog Berlin 12. 5. 1930, Nr. 136, S. 36—37, Taf. 36.
Braun, Edmund Wilhelm: Ein Porträt H. L. Schäuffeleins im Germanischen Museum. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1895, S. 64—66.
Buchner, Schäufelein *Buchner, Ernst:* Der junge Schäufelein als Maler und Zeichner. In: Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig 1927, S. 46—76.
Buchner, Ernst: Hans Leonhard Schäufelein, Allegory of the Triumph of the Church. In: Old master drawings 6, 1931, S. 14, Taf. 14.
Dodgson, Schäufelein *Dodgson, Campbell:* Zum Holzschnittwerk Schäufeleins. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905, S. 2—10.
Dodgson Campbell: Alexander's Journey to the sky: a woodcut by Schäufelein. In: The Burlington Magazine 6, 1905, S. 395—401.
Dodgson, Campbell: Schäufelein als Illustrator der „Keller-maisterey". In: Das Schwäbische Museum 1928, S. 111—112.
Dodgson, Campbell: The Rape of Europa. In: Old master drawings 5, 1930, S. 60—61, Taf. 41.
Dodgson, Campbell: Some undescribed states of Theuerdank Illustrations. In: The Burlington Magazine 84, 1944, S. 47—48.
Dörnhöffer, Friedrich: Flügelaltar von Hans Schäufelein in Ober St. Veit. In: Jahresgabe des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung d. Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs. Wien. 1906.
Friedländer, Max J.: Die Sammlung Fritz von Harck, Gemälde deutscher Meister. In: Cicerone 14, 1922, S. 320.
Hugelshofer, Walter: Bildnisse von Kulmbach und Schäufelein. In: Pantheon 3, 1929, S. 251—253.
Knapp, Fritz: Würzburg und seine Sammlungen. In: Münchner Jb. 8, 1913, S. 105.
Kunze, Irene: Depotbilder einer großen Galerie. In: Pantheon 27, 1941, S. 1—12.
Laschitzer, Simon: Die Heiligen aus der „Sipp-, Mag- und Schwägerschaft" des Kaisers Maximilian I. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. des allerhöchsten Kaiserhauses 5, 1887, S. 117—222.
Lehrs, Max: Hans Schäufelein als Kupferstecher. In: Chronik f. vervielf. Kunst 2, 1889, S. 75—76 u. 91—94.
Lill, Georg: Der Schäufelein-Altar in Anhausen. In: Pantheon 29, 1942, S. 95—98.
Mahn, Hannsheinz: Beiträge zur spätgotischen Tafelmalerei in Württemberg. 3. Schäufelein in Rottweil. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 9, 1942, S. 183—190.
Modern, Heinrich: Der Mömpelgarter Flügelaltar des H. L. Schäuffelein und der Meister von Messkirch. In: Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 17, 1896, S. 367—397.
Murray, Peter: Zwei Gemälde des Abschieds Christi aus dem Dürerkreis. In: Wallraf-Richartz-Jb. 16, 1954, S. 209—212.

Muther, Schäufelein *Muther, Richard:* Hans Schäufelein. In: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe f. Anton Springer. Leipzig 1885. S. 160—175.

Parker, Karl Theodor: Quelques dessins de Hans Baldung à Paris. In: Archives alsaciennes d'histoire de l'art 3, 1924, S. 16.

Parker, Karl Theodor: Hans Leonhard Schäufelein. Christ taking leave of his mother. In: Old master drawings 10, 1935, S. 90, Taf. 48.

Schilling, Edmund: Zeichnungen des Leonhard Schäufelein. In: Z. f. Kunstwiss. 9, 1955, S. 151—180.

Schleyer, Kurt: Ein unbeachtetes Pirckheimer-Bildnis von Albrecht Dürer. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 1, 1934, S. 195—204.

Schmelzing und Wernstein, Wilhelm Hugo v.: Geschichtliche Beiträge zu Kunstwerken des Deutschen Museums in Berlin. 9. Anbetung des Lammes, 1538. In: Jb. d. preuß. Kunstslgn. 57, 1936, S. 22—24.

Schmidt, Wilhelm: Zur Kenntnis des Hans Schäufelein. In: Rep. f. Kunstwiss. 16, 1893, S. 306—308.

Semper, Hans: Michael und Friedrich Pacher. Eßlingen a. N.. 1911, S. 118—123.

Shaw, J. Byam: Hans Leonhard Schäufelein: A Landsknecht — Modena, Galleria Estense. In: Old master drawings 6, 1931/32, S. 68—69, Taf. 66.

Stiassny, Robert: Hans Schnatterpeck und das Altarwerk in Niederlana. In: Mitt. d. k. k. Central-Commission NF 18, 1892, S. 17—22.

Strieder, Peter: Hans Holbein der Ältere zwischen Spätgotik und Renaissance. Zu den neuen Publikationen über den Künstler. In: Pantheon 19, 1961, S. 98—100.

Thieme, Ulrich: Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892. (Beiträge zur Kunstgesch. NF 16.)

Thieme, Ulrich: Schäufelein und der Meister von Messkirch. In: Sitzungsberichte d. Berliner Kunstgeschichtl. Ges. 3, 1896.

Thieme, Ulrich: Rezension zu Heinrich Modern, Der Mömpelgarter Altar des H. L. Schäufelein und der Meister von Messkirch. Wien 1896. In: Rep. f. Kunstwiss. 19, 1896, S. 219—226. [Erwiderungen S. 401—412, 496—499].

Tietze, Hans: Aus der Werkstatt Dürers. In: Festschrift f. Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage. Leipzig 1927, S. 41—65.

Wallach *Wallach, Helmut:* Die Stilentwicklung Hans Leonhard Schäufeleins. Teil 1. München 1929. (Diss. München 1926.)

Weil, Ernst: Unbeschriebene Holzschnitte von Burgkmair und Schäufelein in einer deutschen Passion. In: Belvedere 7, 1925, Forum S. 135—138.

Winkler, Friedrich: Hans Leonhard Schäufelein, Full-length figure of a Landsknecht. In: Old master drawings 2, 1927/28, S. 13, Taf. 14.

Winkler, Friedrich: Dürerstudien, 1. Dürer und der Ober St. Veiter Altar. In: Jb. d. preuß. Kunstslgn. 50, 1929, S. 148—166.

Winkler, Friedrich: Ein Erstlingswerk von Hans L. Schäufelein. In: Jb. d. preuß. Kunstslgn. 57, 1936, S. 233—237.

Winkler, Friedrich: Dürers kleine Holzschnittpassion und Schäufeleins Speculum-Holzschnitte. In: Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 8, 1941, S. 197—208.

Winkler, Schäufelein-Zeichnungen *Winkler, Friedrich:* Die Zeichnungen Hans Süss von Kulmbachs und Hans Leonhard Schäufeleins. Berlin 1942. (Denkmäler deutscher Kunst.)

Zimmermann, Hildegard: Hans Schäufeleins Holzschnitt-Folgen für Hans Schönsperger. In: Das Schwäbische Museum 1930, S. 138—149.

HANS SPRINGINKLEE*

Ball, Hermann, und Paul Graupe: Eine Wiener Sammlung, 2. Teil. Alte Gemälde. Versteigerungskatalog Berlin 12. 5. 1930, S, 17—18, Nr. 30.

Benesch, Otto: Zur süddeutschen Buchmalerei der Frührenaissance. In: Pantheon 20, S. 220—221.

Dodgson, Campbell: Hans Springinklee, St. Wilgefortis and the fiddler. In: The Dürer Society 1, 1898, S. 13—16, Taf. 22.

Dodgson, Campbell: Die thronende Jungfrau mit den Schutzheiligen von Chur. Ein unbeschriebener Holzschnitt Hans Springinklees. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1902, S. 77—81.

Fischer, Josef Ludwig: Alte Glasgemälde im Schloß Hohenschwangau. München (1912), S. 23—24.

Francis, Henry S.: A Woodcut by Hans Springinklee. In: The Bull. of the Cleveland Museum of Art Ohio 40, 1953, S. 17—18.

Gut, A.: Malerarbeiten bei der Erneuerung der Kaiserburg in Nürnberg. In: Form und Farbe, Fachblatt für das Malerhandwerk 25, 1936, S. 186.

Königer, Ernst: Eine religiöse Allegorie aus der Dürerzeit. In: 95. Jahresbericht d. Germ. Nat.-Mus. 1950, S. 32—37.

Lanckorońska, Maria: Das Lieblingsornament von Hans Springinklee. In: Gutenberg-Jb. 1956, S. 157—162.

Muther, Richard: Hans Schäufelein. In: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte. Festgabe f. Anton Springer. Leipzig 1885, S. 160—175.

Parker, Karl Theodor: Hans Springinklee, St. Barbara — Budapest. In: Old master drawings 1, 1926/27, S. 12, Taf. 19.

Parker, Karl Theodor: Hans Springinklee, St. Margaret. In: Old master drawings 2, 1927/28, S. 62—64, Taf. 65.

Röttinger, Heinrich: Die Lyoner Bibelbilder Springinklees und Schöns. In: Z. f. Bücherfreunde NF 15, 1923, S. 107—111.

S., F.: Ein Gemälde von Hans Springinklee. In: Pantheon 8, 1931, S. 295—296.

Schilling, Edmund: Dürer und der Illuminist Jacob Elsner. In: Phoebus 1, 1946, S. 135—144. Berichtigung 2, 1948/49, S. 192.

Schilling, Edmund: Deux dessins d'école allemande du cabinet des dessins des Musées de Poitiers. In: Les amis des Musées de Poitiers 5, 1952, S. 3.

Schmidt, Wilhelm: Zur Kenntnis H. Springinklees. In: Rep. f. Kunstwiss. 17, 1894, S. 39.
Strieder, Peter: Springinklee zugeschrieben . . . Eine Neuerwerbung des Germ. Nat.-Mus. In: Frankenspiegel 1, 1950, H. 4, S. 14—15.
Strieder, Peter: Zur Entstehungsgeschichte von Dürers Ehren-Pforte für Kaiser Maximilian. In: Anz. d. German. Nat.-Mus. 1954—59, S. 128—142.

WOLF TRAUT

Dodgson, Traut — *Dodgson, Campbell:* Zum Holzschnittwerk Wolf Trauts. In: Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1906, S. 49—53. — Nachtrag: 1908, S. 61—62.
Dodgson, Campbell: Wolfgang Traut, Mythological or Allegorical Subject, Ashmolean Museum, Oxford. In: Vasary Society, 2. Serie, Teil 4, 1923, Taf. 14.
Flechsig, Eduard: Cranachstudien. 1. Teil. Leipzig 1900. S. 180—195.
Hager, Georg: Wolf Traut und der Artelshofer Altar. In: Kunstchronik 24, 1889, S. 579—582 u. 597—602.
Hallisches Heiligthumsbuch vom Jahre 1520. (Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren. 13.) (Faksimile-Ausgabe.)
Leitschuh, Friedrich: Wolf Traut oder Wolf Katzheimer. In: Kunstchronik NF 20, 1908/09, S. 385—390.
Parker, Karl Theodor: Wolf Traut, Standing figure of St. Lawrence. In: Old master drawings 4, 1929/30, S. 72—74, Abb. 16, 69.
Rauch — *Rauch, Christian:* Die Trauts. Straßburg 1907. (Studien z. dt. Kunstgesch. 79.)
Schilling, Edmund: An indulgence printed at Nuremberg in 1512. In: Beiträge für Georg Swarzenski . . . Berlin 1951, S. 125—128.
Schmidt, Wilhelm: Wolf Traut. In: Rep. f. Kunstwiss. 12, 1889, S. 300—302.
Schulz, Fritz Traugott: Rezension zu Christian Rauch, Die Trauts, Straßburg 1907. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1907, S. 129—132.
Schulz, Fritz Traugott: Ein neuer Wolf Traut. In: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau 43, 1935, S. 1—3.
Stegmann, Hans: Wolf Trauts Gemälde der Taufe Christi im Jordan. In: Mitt. aus dem Germ. Nat.-Mus. 1900, S. 178—186.
Térey, Halle'sches Heiligthumsbuch — *Térey, Gabriel v.:* Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Halle'sche Heiligthumsbuch von 1520. Straßburg 1892, S. 89—113.
Winkler, Friedrich: Wolf Traut (ca. 1506—1526). In: Old master drawings 11, 1936/37, S. 37—38, Taf. 31—33.

KATALOG

Bei den Angaben der Maße steht Höhe vor Breite

Die Gemälde und Glasgemälde sind in Zentimetern, die Zeichnungen in Millimetern gemessen

Außer bei heraldischen Bezeichnungen sind rechts und links vom Beschauer aus angegeben

HANS BALDUNG GRIEN

1484/85—1545. Maler, Kupferstecher, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Das Geburtsdatum läßt sich aus der Altersangabe auf einem 1534 in Straßburg erschienenen Holzschnitt mit dem Bildnis Baldungs errechnen. Nach der Angabe „Gamundianus" auf dem Hochaltar in Freiburg kann als Geburtsort Schwäbisch-Gmünd angenommen werden. Ein Aufenthalt in Dürers Werkstatt während der Jahre 1503 bis 1506 wird durch stilkritisch zugeschriebene Holzschnitte in Nürnberger Drucken, Glasfenster und Gemälde in Kirchen von Nürnberg und Umgebung belegt. Erwirbt 1509 in Straßburg das Bürgerrecht, ist 1512 bis 1517 in Freiburg und anschließend bis zu seinem Tod im September 1545 wieder in Straßburg tätig.

Gemälde

1 **Zwei Standflügel eines Altares**

a Hl. Katharina

b Hl. Barbara

Kiefernholz; je 157:59

Schwabach, Evang.-Luth. Kirchengemeinde *Tafel 2*

Die von K. Oettinger ausgesprochene und von C. Koch begründete Zuschreibung an Baldung ist überzeugend. Nach der einseitigen Bemalung auf dünner Grundierung wahrscheinlich Standflügel eines Altares. Entstanden nach der 1503 datierten Federzeichnung einer Maria auf der Mondsichel in Londoner Privatbesitz (vgl. Nr. 6), die eine verwandte Drapierung des Gewandes zeigt. Die im Katalog der Dürerausstellung 1928 ausgesprochene Vermutung, es könne sich um die von Murr genannten Standflügel von Dürers Paumgartner-Altar handeln, gewinnt durch die Zuschreibung an den Werkstattgenossen Dürers und durch die Datierung an Wahrscheinlichkeit, da wenigstens die Mitteltafel des Paumgartner-Altares ebenfalls um 1503/04 angesetzt werden muß. Zeichnungen Dürers, einer Katharina (W. 90) und einer Barbara (W. 194), in denen Panofsky Entwurfsskizzen für die Standflügel des Paumgartner-Altares vermutet, scheinen von Baldung benützt worden zu sein.

Lit.: Murr, S. 115 — Dürer-Ausstellung Nr. 53 u. 88 — Winkler, Dürerzeichnungen, Nr. 90, 194 — Die Kunstdenkmäler von Bayern, Mittelfranken VII, Stadt- und Landkreis Schwabach, 1939, S. 64, Nr. 20/21 — Panofsky, Nr. 5, 851, 854 — Winkler, Dürer, S. 168, Anm. 3 — C. Koch, in Z. f. Kunstwiss. 12, 1958, S. 157 ff. — Baldung-Ausstellung, Nr. 2, 3.

2 **Reiter mit Tod und Mädchen**

Holz; 35,5:29,5
Aus Slg. Goldschmidt-Przybram, Brüssel

Paris, Musée du Louvre

Buntfarbiges Kolorit und Landschaft verbinden das Bild mit dem Sebastiansaltar. Eine Entstehung des Bildes, das gewöhnlich in den Anfang von Baldungs Nürnberger Zeit gesetzt wird, um 1506 scheint deshalb wahrscheinlicher.

Lit.: P. Jamot, Le chevalier et sa fiancée par Barthélemy Beham au Musée du Louvre, in Beaux-Arts 2, 1924, S. 311 f. — L. Baldass, in Pantheon 2, 1928, S. 398 — K. T. Parker, Elsässische Handzeichnungen des XV. und XVI. Jahrhunderts, Freiburg i. B. 1928, S. 20 — H. Beenken, in Jb. f. Kunstwiss. 1928, S. 169 — W. Hugelshofer, in Oberrheinische Kunst 5, 1932, S. 200 — Koch, Verzeichnis I, 1 — Baldung-Ausstellung, Nr. 1.

3 **Sebastiansaltar aus dem Dom zu Halle an der Saale**

a Das Martyrium des Heiligen Sebastian

links unten bezeichnet HG (ligiert) und datiert 1507
Mitteltafel; Tannenholz; 125,5:79,2

b Die Hl. Apollonia

Außenseite des linken Flügels

c Der Hl. Stephanus

Innenseite des linken Flügels

d Die Hl. Dorothea

Außenseite des rechten Flügels

e Der Hl. Christophorus

Innenseite des rechten Flügels
Tannenholz; je 121:31,5
Erworben 1924 auf der Auktion Goldschmidt-Przybram. Vordem Slg. Wilcke, dann Slg. Lippmann

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 3*

Der hinter Sebastian stehende Mann im grünem Gewand trägt die Züge Baldungs. Nach einem um 1937 von Hünicken im Domarchiv zu Halle aufgefundenen Dokument stammt der Altar zusammen mit dem gleichzeitigen Dreikönigsaltar (Berlin-Dahlem) aus der 1523 von Kardinal Albrecht von Brandenburg eingeweihten Kollegiatskirche, dem sog. Dom. Der ursprüngliche Bestimmungsort ist unbekannt, doch dürfte der Auftrag von Albrechts Vorgänger, dem Wettiner Erzbischof Ernst († 1513), erteilt worden sein. Die Berührung mit der Kunst Cranachs, die der Altar erkennen läßt, macht eine Entstehung außerhalb Nürnbergs wahrscheinlich.

Lit.: Téry, Verzeichnis, S. 43, Nr. 51 — drs., Gemälde, Bd. 1, Abb. 6—10 — H. Curjel, H. B., München 1923, S. 34 ff., 140 — Lutze-Wiegand, S. 18 f. — Koch, Verzeichnis, Nr. 1,I — Baldung-Ausstellung, Nr. 4—8.

Glasgemälde

4 **Vier Scheiben aus dem Löffelholzfenster**

a—b Die Verkündigung an Maria

c—d Die Anbetung der Könige

Hüttenglasverarbeitung mit Farbausschliff, Silberlot- und Eisenrotauftrag, Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen (z. T. verwittert) auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite
je 108,5:52

Nürnberg, Evang.-Luth. Kirchenstiftung St. Lorenz *s XV, 2a, 2b, 2e, 2f* *Tafel 4, 5*

Über der Wappenzeile des Stiftergeschlechtes der Löffelholz, die von den Hll. Johannes d. T. und Katharina flankiert wird, behandelt das auf zwei Zeilen und sechs Lanzetten verteilte Fenster die Kindheit Christi: Verkündigung an Maria, Anbetung der Hirten und der Könige.

Dem wohl gegen 1506 entstandenen Zyklus dürften maßstäbliche Visierungen von Hans Baldung zugrunde liegen, die mit großem Einfühlungsvermögen in seine tafelmalerischen Gepflogenheiten von dem ausführenden Glasmaler übertragen wurden. Nahe verwandt ist der etwa gleichzeitig entstandene, aber in einzelnen Fällen nicht mehr mit der gleichen Akribie (bei der Werkstattumformung) ausgeführte, einst recht umfangreiche Zyklus, der sich heute in Großgründlach und in St. Bartholomäus-Wöhrd befindet.

Lit.: J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 250 — Schmitz, Glasgemälde, S. 146 — K. Gerstenberg, Die St. Lorenzkirche in Nürnberg, Deutsche Bauten 11, 1928, S. 41 — W. Schwemmer, Die St. Bartholomäuskirche in Nürnberg-Wöhrd, Nürnberg 1933, S. 30 — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstwiss. 12, 1958, S. 163 ff.

Hans Baldung: Der Hl. Martin Kat.-Nr. 21

5 Neutestamentarischer Zyklus

a Joachim und Anna
b Maria am Webstuhl
c Die Vermählung Mariä
d Die Anbetung der Könige
e Der Bethlehemitische Kindermord
f Die Darstellung Jesu im Tempel
g Der zwölfjährige Jesus im Tempel
h Die Versuchung Jesu
i Jesus und die Ehebrecherin
k Die Fußwaschung
l Die Kreuztragung
m Die Kreuzigung
n Christus als Gärtner
o Christus und die Jünger in Emmaus

Tafel 32

Hüttenglasverarbeitung mit Ausschliff, Rotgoldüberfänge und Silberlotauftrag bei Weiß- und Blaugläsern. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen (z. T. stark verwittert) auf der Bildvorderseite und verschiedenfarbigen Überzugslotabdeckungen auf der Bildrückseite
Ursprünglich je 84×66; die Großgründlacher Scheiben beiderseits um je ca. 2,5 cm (Randstreifen), oben um ca. 10,5 cm (Baldachin) beschnitten
a, f–i, o nicht ausgestellt

a–c, f–i, o Großgründlach, Evang.-Luth. Pfarrkirche

d–e, k–n Nürnberg-Wöhrd, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Bartholomäus

Die Scheiben gehören zusammen mit 21 weiteren in St. Bartholomäus, in Henfenfeld und in ausländischem Museumsbesitz und anderen, seit 1945 verschollenen zu einem Zyklus größeren Ausmaßes, der ab 1504 für den Kreuzgang des Nürnberger Karmeliterklosters auf Anregung des Priors Erhardus Schürstab angefertigt wurde. Jeweils zwei stilistisch übereinstimmende und mit der gleichen Rahmung versehene Glasgemälde saßen in einem aus vier Lanzetten und zwei Zeilen gebildeten Kreuzgangfenster. Der im 3. Viertel des 16. Jahrhunderts aufgelassene und vermutlich zunächst komplett nach Wöhrd übergeführte Zyklus umspannt den gesamten neutestamentarischen Themenkreis: die Annen- und Mariengeschichte, die Kindheit Jesu, die Lehrtätigkeit Jesu, die Passion bis Pfingsten, die Apostelgeschichte bis zum Jüngsten Gericht. Ein gutes Drittel der Scheiben dürfte verloren sein, so daß an wichtigen Darstellungen fehlen: Begegnung an der Goldenen Pforte, Verkündigung an Joachim, Geburt Mariä, Tempelgang Mariä, Verkündigung an Maria, Hochzeit zu Kana, Dornenkrönung, Auferstehung, Himmelfahrt, Aussendung der Apostel, Trinität. Trotzdem läßt der erhaltene Bestand noch wesentliche Rückschlüsse zu: während die frühesten Scheiben (Mariengeschichte — der Annenzyklus wurde erst 1508 nachgefügt —, Kindheit und Teile des Lebens Jesu — die Darstellung im Tempel ist 1505 datiert —) noch deutlich den direkten Einfluß Hans Baldungs zu erkennen geben (die Forschung schrieb ihm bisher nur die wenigen Großgründlacher Scheiben zu), der — wenn auch verwaschen — noch bis zu der Abendmahlsdarstellung (London) hin wirksam ist, stehen die späteren Arbeiten (die Fußwaschung ist 1511 datiert) vornehmlich unter dem Einfluß Hans von Kulmbachs: Kartonvorzeichnung mit der Hl. Veronika zur Kreuztragung, vgl. Nr. 214.

Der Zyklus ist zwischen 1504 und 1513 anzusetzen. Nur wenige Scheiben lassen auf kleinformatige Direktvisierungen Baldungs und Kulmbachs schließen, die Mehrzahl sind Umformungen der Glasmalerwerkstatt Hirsvogel nach Arbeiten Dürers (z. B. Grüne Passion) und seines Schülerkreises.

Lit.: W. Schwemmer, Die St. Bartholomäuskirche in Nürnberg-Wöhrd, Nürnberg 1933, S. 30 f. — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961 — G. Frenzel, Ein neutestamentarischer Farbfensterzyklus im Kreuzgang des ehemaligen Karmeliterklosters zu Nürnberg (in Vorbereitung).

Zeichnungen

6 Maria mit dem Kind auf der Mondsichel

Auf der Mondsichel datiert: 1503
Feder; 223:170
Aus Slg. R. Uday (Lugt 2248)

London, Privatbesitz

Neben den 1503 datierten Zeichnungen „Aristoteles und Phyllis" (Paris, Louvre) und „Landsknecht und Tod" (Modena, Galleria Estense) die früheste von Baldung bekannte Zeichnung.

Lit.: Verst. Mrs. M. J. Hay, London Sotheby 18. 11. 1953, Nr. 46 — P. Halm, Ausstellungskat. Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München 1956, Nr. 33 — Baldung-Ausstellung, Nr. 99.

7 Maria mit dem Kind im Freien, von einem Engelknaben gekrönt

Auf dem Brunnen datiert: 1504
Feder; 308:198
Aus dem Amerbachschen Kabinett

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett *Tafel 1*

Im Jahre 1504 entstand Dürers Epiphanie (Florenz, Uffizien), deren Madonna auf Baldungs Zeichnung gewirkt haben mag. Für den aus dem Brunnen trinkenden Putto weist Koch auf Dürers Stich der Hexe (B. 67) hin. Einen der Zeichnung verwandten Bildgedanken gestaltete Baldung wenig später in den Holzschnitten der Hll. Barbara und Katharina (vgl. Nr. 18 u. 19).

Lit.: Térey, Nr. 5 — H. A. Schmid, in Rep. f. Kunstwiss. 21, 1898, S. 307 (nicht Baldung) — H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, S. 29 — Koch, Nr. 4 — Baldung-Ausstellung, Nr. 102.

8 Fahnenschwinger

Auf dem Stein am unteren Rand datiert: 1504
Feder in Schwarz; 318:195; obere linke Ecke abgeschrägt, l. und o. beschnitten, auf altem Papier aufgezogen. Wz.: Hohe Krone (ähnlich Briquet 4894 ff.)

Privatbesitz

Die Zeichnung wurde nach P. Halms Hinweis erstmals in der Baldung-Ausstellung 1959 in Karlsruhe gezeigt und allgemein anerkannt. Sie geht als Frühwerk mit den Zeichnungen von 1503 und 1504 zusammen. Das Thema des Fähnrichs hat wenig vorher auch Dürer im Kupferstich B. 87 beschäftigt. Unmittelbarer ist die Beziehung der vorliegenden Zeichnung zu einem Fahnenschwinger der Albertina, Wien, der als Kopie nach einer Dürerzeichnung von 1502 angesehen wird (W. 251).

Lit.: Baldung-Ausstellung, Nr. 103.

9 Die Enthauptung der Hl. Barbara

Unten rechts datiert: 1505. Darunter falsches verblaßtes Dürermonogramm
Feder in Schwarz; 294:208. Wz.: Hohe Krone (obere Hälfte) ähnlich Briquet 4894 ff.
Aus Slg. Rodrigues 1921 erworben, vorher Slg. Lipphart

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Baldung benutzt die Figurengruppe des Dürerschen Holzschnitts B. 120, baut aber Figur und Raum an Stelle der Vielheit des Holzschnitts in wenigen großen Gegensätzen auf, wobei er sich besonders der Untersicht bedient.

Lit.: Société de Reprod. des Dessins de Maîtres 4, 1912, Taf. 24 — M. J. Friedländer, in Kunst und Künstler 15, 1917, Abb. S. 365 — ders. u. E. Bock, Handzeichnungen deutscher Meister, Berlin o. J., Taf. 36 — Vente Rodrigues, Amsterdam, Juli 1921, Nr. 33 — K. T. Parker, Elsässische Handzeichnungen des 15. u. 16. Jahrhunderts, Freiburg i. Br. 1928, Nr. 27 — O. Fischer, Hans Baldung Grien, 1939, S. 16 — Koch, Nr. 6 — Baldung-Ausstellung, Nr. 105.

10 Die Hl. Katharina in einer Landschaft

Feder; 303:212
Aus Slg. Fäsch

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

Die Zeichnung steht in engem stilistischem und kompositionellem Zusammenhang mit der „Enthauptung der hl. Barbara" von 1505.

Lit.: Térey, Nr. 10 (um 1504) — Koch, Nr. 11 — Baldung-Ausstellung, Nr. 107.

11 Landsknecht mit geschulterter Lanze

Datiert am unteren Rand: 1505. Spätere Aufschrift: LD
Feder, mit Pinsel weiß gehöht, auf moosgrün grundiertem Papier; 235:154
Vorbesitzer: Fürst Liechtenstein, Wien; Walter Feilchenfeldt, Zürich 1949

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett *Tafel 6*

Die Zeichnung entstand im Zuge verschiedener Landsknechtsstudien der Dürerschüler (vgl. Nr. 195, 304), wohl angeregt durch die Grüne Passion, den ebenfalls grün grundierten Florentiner Kalvarienberg (W. 317) und die Entwürfe zum Altar von Ober St. Veit. Die Pose könnte nach C. Koch auf Hans von Kulmbachs Zeichnung „Drei Landsknechte" zurückgehen, außerdem beeinflußt von Dürers New Yorker Entwurf zum Stich „Adam und Eva" von 1504 (W. 333). Baldung verbindet beide Anregungen zu einer Figuren-

Hans Baldung: Kreuztragung aus dem Speculum passionis. Kat.-Nr. 27

haltung von gespannter Elastizität. Für die zeichnerische Entwicklung weist Koch auf das pralle Licht hin, das hier zuerst „schuppenförmig durch sich überschneidende Häkchen" dargestellt wird.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 93 (Hans Leu) — W. Hugelshofer, in Anz. f. schweizerische Altertumskunde 25, 1923, S. 168, Anm. 1 (nicht Leu, bayerisch?) — K. T. Parker, in Old Master Drawings 1, 1926, S. 42 f. (Hans Baldung) — F. Winkler, Hans Baldung Grien, 1939, S. 14 f. — Koch, Nr. 13 — F. Winzinger, Zeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz der Ciba AG. Basel, 1955, S. 29 ff. — G. Schmidt, 15 Handzeichnungen deutscher und schweizerischer Maler des 15. und 16. Jahrhunderts, 1959, S. 32.

12 **Schächer am Kreuz**

Bez. unten am Kreuz: HB (ligiert) und Rebblatt
Feder in Rotbraun, mit dem Pinsel weiß gehöht, auf rötlich grundiertem Papier; 297:106, beschnitten

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die von Koch auf etwa 1506 datierte Zeichnung zeigt zum erstenmal Baldungs Monogramm; daneben das Rebblatt, das er bereits 1505 in der Budapester Zeichnung eines betenden Apostels (Koch, Nr. 12) als anonyme Signatur verwendete.

Lit.: R. Stiassny, in Kunstchronik 22, 1886/87, Sp. 504/505 — Térey, Nr. 88 (datiert ca. 1505) — H. Curjel, Hans Baldung Grien, 1923, S. 48 (in die erste Straßburger Periode datiert) — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 959 — Koch, Nr. 14 — Baldung-Ausstellung, Nr. 109.

13 **Studienblatt mit fünf Männerköpfen**

Rs.: Christuskopf

Feder; 160:146, allseitig beschnitten
Aus Slg. E. Jabach, Köln 1671

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Das Blatt zeigt eine Anzahl physiognomischer Studien ohne karikierende Absicht. Es gehört wie eine zweite Zeichnung in Paris (Koch, Nr. 18) in die Zeit des Sebastiansaltars, um 1507. Ein solches oder ähnliches Blatt könnte noch die Anordnung der physiognomischen Studien auf Sebald Behams Braunschweiger Zeichnung von 1518 angeregt haben (vgl. Nr. 72).

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 1, 1926/27, S. 43 — Kat. Paris, Nr. 37 — Koch, Nr. 17 — Baldung-Ausstellung, Nr. 113.

Holzschnitte

14 **Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Magdalena und Stephaton**

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Entstanden um 1505 zusammen mit weiteren elf Blättern (Kreuzabnahme, Beweinung, Jüngstes Gericht, Maria auf der Rasenbank, Marter des Hl. Laurentius, Hl. Martin, Bekehrung Pauli, Hl. Sebastian, Marter des Hl. Stephanus, Hl. Barbara, Hl. Katharina). Die Holzschn. durften nach herrschendem Handwerksgebrauch nicht mit dem Monogramm des Gesellen versehen werden. Einige Blätter der Gruppe tragen das nachträglich eingefügte Dürer-Monogramm. Sie wurden deshalb von der älteren Forschung (B. VII, 24 u. 25) im Werk Dürers eingereiht, einige 1892 von F. Rieffel und alle 1903 von C. Dodgson Baldung zugeschrieben. Abdrucke der Baldung-Holzschn. wurden von Dürer

zusammen mit eigenen, in den gleichen Jahren entstandenen Blättern als Erzeugnisse seiner Werkstatt auf seiner niederländischen Reise, 1521, in Antwerpen verkauft. Wahrscheinlich betraf Dürers Bezeichnung „schlechtes Holzwerk" diese Blätter als schlichte Kunstwerke ohne höheren Anspruch, die für weitere Kreise bestimmt waren.

Baldungs Holzschnittstil zeigt eine klare, offene Struktur. In dem Kreuzigungsblatt ist die Schrägstellung des Christuskreuzes Ausdruck einer persönlichen unmittelbaren Beziehung der Menschen zu Christus im Sinne der Vorreformation (vgl. die gleiche Szene in den Passionstafeln der Dresdener Gemäldegalerie um 1494/96).

Lit.: B. VII, S. 173, Nr. 4 (Dürer) — F. Riegel, in Rep. f. Kunstwiss. 15, 1892, S. 294 — Dodgson, Catalogue I, S. 360 — H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 8 — Geisberg, Einblattholzschnitte, 63 — drs., „Das Grünhausen Ding", in Westfalen 26, 1941, S. 194 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 1 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 8 — P. Halm, in Kunstchronik 13, 1960, S. 131.

15 **Die Beweinung Christi**

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505.

Lit.: B. VII, S. 173, Nr. 7 (Dürer) — H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 12 — Geisberg, Einblattholzschnitte, 65 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 1 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 11.

16 **Das jüngste Gericht**

Mit dem später eingefügten Dürer-Monogramm

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505.

Lit.: B. VII, S. 142, Nr. 124 (Dürer) — H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 9 — Geisberg, Einblattholzschnitte, 74 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 1 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 17.

17 **Maria auf der Rasenbank**

Mit dem später eingefügten Dürer-Monogramm

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 63*

Um 1505. Gegenüber dem phantasievollen Reichtum in Dürers Kupferstich der „Madonna mit der Meerkatze" ist Baldungs Holzschn. von der Figur allein bestimmt und das Landschaftsmotiv beigeordnet.

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitte, 66 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 3 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 18.

18 **Die Hl. Barbara, sitzend**

Mit dem später eingefügten Dürer-Monogramm am Sessel

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505. Gegenstück zum folgenden Holzschnitt.

Lit.: B. VII, S. 181, Nr. 26 (Dürer) — Geisberg, Einblattholzschnitte, 72 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 3 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 67.

19 Die Hl. Katharina, sitzend

Mit dem oben rechts später eingefügten Dürer-Monogramm

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505. Gegenstück zum vorigen Blatt und mit der „Madonna auf der Rasenbank" eine Art Triptychon bildend (Halm).

Lit.: B. VII, S. 181, Nr. 25 (Dürer) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 73 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 3 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 48 — P. Halm, in Kunstchronik 13, 1960, S. 131.

20 Das Martyrium des Hl. Laurentius

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505.

Lit.: H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 4 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 67 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 4 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 56.

21 Der Hl. Martin

Mit dem oben rechts später eingefügten Dürer-Monogramm

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 49*

Um 1505.

Lit.: H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 7 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 68 — M. Weinberger, in Die graphischen Künste 1932, S. 38 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 4 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 57.

22 Die Bekehrung Pauli

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1505.

Lit.: H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 6 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 69 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 4 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 58.

23 Das Martyrium des Hl. Sebastian

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1505. Thematisch und kompositionell vergleichbar ist die Sebastiansmarter des Nürnberger Augustineraltars von 1487.

Lit.: H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 10 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 70 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 4 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 64.

24 Das Martyrium des Hl. Stephanus

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1505.

Lit.: H. Curjel, Hans Baldung Grien, München 1923, Nr. 5 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 71 — Koch, Verzeichnis, IV, I, 4 — Baldung-Ausstellung, II H, Nr. 65.

Buch-illustration 25

Ulrich Pinder: Der beschlossen gart des rosenkrantz marie

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 9. 10. 1505
I. Bd.: Buch 1—5; II. Bd.: Buch 6—11

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 3026 b

Der „beschlossen gart" enthält eine Sammlung von Erbauungsschriften, die Ulrich Pinder im Auftrag der Nürnberger Rosenkranzbruderschaft aus älteren Texten zusammengestellt hat. Mit seinen mehr als 1000 Holzschn. knüpft das umfangreiche zweibändige Werk an die Tradition der großen „Bilderbücher" der Wolgemutwerkstatt, Schatzbehalter und Weltchronik, an.

Den Anteil der einzelnen Künstler hat Vollmer 1908 zuerst bestimmt. Seine Zuschreibungen, die von Winkler 1941 — vor allem für Kulmbach — und von Brochhagen im Karlsruher Ausstellungskatalog 1959 für Baldung korrigiert wurden, sind heute noch grundlegend.

Die Scheidung der Hände wird durch die sehr unterschiedliche Art, in der die Formschneider die Entwürfe auf den Block übertragen haben, erschwert. Ein Teil der Risse ist mit großem Feingefühl und viel Einfühlungsvermögen geschnitten worden. Andere Holzschn. sind so schlecht ausgeführt, daß — wie auch der Karlsruher Katalog hervorhebt — der Stil des entwerfenden Künstlers kaum noch kenntlich ist. Die Angleichung durch die Formschneider macht in einzelnen Fällen ein sicheres Urteil unmöglich. Dies gilt vor allem für einige Schnitte, die zwischen Baldung und Kulmbach strittig sind. Die Primitivität anderer Holzschn. hatte Vollmer dazu bestimmt, in die Liste der Anonymus Kompositionen aufzunehmen, die Winkler später überzeugend Traut zuschreiben konnte.

Die hier vorgenommene Aufteilung der Holzschn., bei der die kleinen Schnitte in der Größe der Initialen nicht berücksichtigt wurden, weicht in einigen Punkten von Vollmer, Winkler und dem Karlsruher Katalog (Baldung) ab. Wir glauben insbesondere, Kulmbach eine größere Zahl von Entwürfen zuschreiben zu können.

Kulmbach und Baldung stehen sich mit ihren auf wenige große Figuren beschränkten Kompositionen nahe. Doch sind die Entwürfe Baldungs immer voller Dramatik. Er spannt die mit sparsamen Mitteln ausdrucksstark geformten Gestalten fest in das Bildfeld ein. Kulmbachs Figuren sind lockerer auf der Bildfläche verteilt, die stärker als Fläche in Erscheinung tritt. Die Gestalten wirken steifer, die Faltenführung ist linearer. Schäufeleins etwas fade-anmutigen, kleinfigurigen, aber lebhaft erzählenden Bilder sind — auch wenn sie von einem schlechten Formschneider ausgeführt wurden — unverwechselbar. Die wenigen Schnitte, für die Traut den Entwurf lieferte, zeigen untersetzte, stilistisch etwas altertümlich erscheinende Gestalten.

Winklers Zuschreibung von zwei der vier halbseitigen Bilder aus der Judithgeschichte im 6. Buch an Albrecht Dürer überzeugt nicht restlos. Vollmer ließ die Meisterfrage ausdrücklich offen, nachdem Muther und Rieffel alle vier Holzschn. Dürer gegeben hatten, Schmidt dagegen Kulmbach nannte. Winkler teilte 1928 die Schnitte unter Dürer (Buch 6, 42 v; 44 r) und Kulmbach (Buch 6, 52 v; 62 v) auf und begründete seine Ansicht 1941 und 1959 ausführlich. Panofsky schlug Schäufelein und Kulmbach vor, doch liegt die Vermutung wohl am nächsten, daß alle vier Judith-Bilder von Kulmbach gerissen, aber von verschiedenen Formschneidern ausgeführt wurden.

Den Ausgangspunkt für die Bestimmung des Anteils von Hans Baldung bildet die blattgroße Kreuzigung (Buch 4, 201 v), die im Speculum passionis von 1507 (vgl. Nr. 27) wiederverwendet worden ist. E. W. Braun hat die engen Beziehungen der

Hans Baldung: Kreuzaufrichtung aus dem Speculum passionis Kat.-Nr. 27

Komposition und einzelner Figuren mit gleichzeitigen Zeichnungen Dürers nachgewiesen. Folgende halbseitengroße bzw. spaltenbreite Holzschn. lassen sich Baldung zuschreiben:

Buch 1: 91 r, 98 v
Buch 2: 122 v
Buch 3: 155 v (a), 157 r?, 158 r, 159 v, 162 r, 162 v, 169 v, 170 r, 174 r, 176 v, 179 r, 181 r, 185 v (a), 191 r, 198 r (b), 199 v (Replik: 165 v)
Buch 4: 201 v, 206 v, 207 v, 209 r, 231 r, 234 r, 236 r, 239 v (a), 243 r, 243 v, 245 v (b), 247 r, 247 v, 248 v, 249 r, 250 r, 251 r (Repliken: 231 v, 235 r, 250 v, 253 v (a), 256 v)
Buch 5: 275 r, 280 r ?, 280 v (a), 281 r, 282 r (b), 290 v, 291 r (b) ?, 293 v (b), 294 r, 300 r (a), 300 r (b), 301 (b)
Buch 6: 1 r, 1 v (a), 4 r, 4 v(a), 4 v (b), 5 v, 8 r, 10 r (b), 10 v, 49 r, 57 v, 58 r (?), 61 r, (Repliken: 2 v (b), 7 v (b), 61 v)
Buch 7: 65 r, 66 r, 66 v ?, 67 r, 68 r (a), 68 r (b), 69 r, 72 v, 73 r, 74 v, 75 r (a), 75 r (b), 76 r (a), 76 r (b), 80 r, 80 v (a), 81 r, 82 r, 82 v, 83 r, 84 r, 85 r (b), 85 v, 86 v (a), 86 v (b), 87 r (a), 87 r (b), 87 v, 93 v, 94 v, 100 v, 109 r, 111 v, 112 v, 116 r, 116 v, 119 v, 120 r, 120 v (Repliken: 73 v (a), 73 v (b), 74 r (b), 80 v (b), 89 r, 118 r)
Buch 8: 134 v, 143 v, 146 r (Repliken: 142 v, 144 r (a))
Buch 9: 183 v (Repliken: 169 v (b), 176 r, 184 r)
Buch 10: keine neuen Schnitte (Repliken: 195 r, 203 v, 210 v)
Buch 11: 229 v, 234 r, 243 v, 274 r, 275 r, 281 v (a), 281 v (b), 283 v, 284 r, 284 v (a), 284 v (b), 285 r, 285 v (a), 285 v (b), 286 r, 286 v (a), 286 v (b), 287 r (a), 287 r (b), 288 v, 292 v (a) (Repliken: 235 v, 246 v, 253 r, 255 r, 255 v, 262 r, 269 v, 272 v, 273 v, 276 v (a), 278 v, 283 r, 289 r, 291 v (b), 293 v, 295 r)

HANS VON KULMBACH wird übereinstimmend das schöne dreiteilige Titelblatt zum 1. Buch (Wdh.: Buch 2, 94 r) zugeschrieben. Winkler schloß an dieses Blatt 32 Holzschn. an, unsere Liste enthält (ohne Repliken) 51 Schnitte:

Buch 1: Titelbl.
Buch 2: 145 r (Replik: 94 r)
Buch 4: 217 r, 217 v, 218 v, 219 r ?, 220 r, 220 v, 221 r, 221 v, 222 r, 225 r, 230 r, 237 r, 244 v, 248 r (Repliken: 230 v, 240 v, 255 r, 256 v)
Buch 5: 284 v, 285 r, 288 v, 289 r (Repliken: 298 v, 301 r)
Buch 6: 42 r, 44 r, 52 v, 62 v (Repliken: 8 v, 15 v)
Buch 7: 101 v, 102 r, 102 v, 103 r, 104 r, 107 v (b), 109 v ?, 110 r ?, 110 v ?, 111 r, 113 r (b), 113 v, 114 r, 115 r, 115 v, 121 r (Replik: 119 r)
Buch 8: keine neuen Schnitte (Replik: 145 r)
Buch 9: 173 v
Buch 10: keine neuen Schnitte (Repliken: 207 v, 225 v, 228 r)
Buch 11: 237 v, 244 v, 276 r, 278 r, 279 r, 279 v ?, 280 r (a), 280 r (b), 280 v (a), 291 r (Repliken: 256 r, 268 v, 269 v, 287 v, 288 r (b), 292 v (a))

HANS SCHÄUFELEIN hatte an der Illustrierung des „beschlossen gart" etwa den gleichen Anteil wie Baldung. Die Kreuzigung im 7. Buch (vor fol. 65), die auf der Rückseite des Titelblattes zum Speculum von 1507 (vgl. Nr. 27) wiederverwendet wurde, ist durch die Verwandtschaft mit signierten Holzschnitten im Speculum einwandfrei bestimmt. Von hier ausgehend sind zuzuschreiben:

Buch 1: 1 v (a), 1 v (b), 2 r, 2 v, 3 r, 3 v (a), 3 v (b), 6 r, 8 r, 8 v, 10 r, 12 r, 19 v (a), 19 v (b), 20 r (a), 20 r (b), 20 v (a), 20 v (b), 21 v, 48 v (a), 58 r (a), 58 r,

68 v, 69 r, 70 r, 70 v, 71 r (a), 71 v (a), 79 r, 80 r, 80 v, 81 v, 82 r, 82 v (b), 83 r, 85 r, 85 v, 90 r (b), (Repliken: 9 v, 22 r, 86 v)

Buch 2: 104 r (a), 117 r, 150 r, (Repliken: 95 r (a), 95 r (b))

Buch 3: 152 r, 152 v, 153 r, 154 r, 155 r, 156 r, 158 v, 160 v (a), 160 v (b), 161 r (b), 163 v (a), 166 v (b), 168 r, 171 r, 172 r (b), 177 r, 180 v, 181 v, 182 r (a), 185 r, 186 r, 187 v, 188 r, 188 v, 189 r, 190 r (pag. 200), 194 r, 195 r, 196 r, 196 v, 197 r, 198 v, 200 v, (Repliken: 160 r, 166 r, 167 r, 201 r)

Buch 4: 202 r, 202 v (b), 203 r, 203 v, 204 v, 206 r, 207 r, 208 r, 210 r, 212 v, 213 r, 213 v, 214 r, 216 v, 218 r, 223 v, 225 v, 226 r, 226 v, 227 r, 229 v, 232 r, 233 v, 236 v, 237 v, 238 v, 240 r, 242 v, 245 r, 251 v, 252 v (Repliken: 228 r, 229 r, 235 v, 238 r)

Buch 5: 258 v, 260 r, 260 v, 261 r, 261 v, 262 v (a), 262 v (b), 263 r, 264 r, 264 v, 265 r, 266 r (a), 266 r (b), 266 v, 267 r, 267 v, 269 v, 270 r, 270 v, 271 r (b), 271 v, 272 r (a), 272 r (b), 273 r, 273 v, 274 v (a), 275 v, 276 r, 276 v, 277 r, 278 r, 279 r, 286 v (Repliken: 258 r (b), 258 r (c), 259 r, 259 v, 262 r, 268 r, 274 v (b), 291 r (a), 299 v, 300 v)

Buch 6: 9 v, 11 r, 11 v, 12 r, 14 r, 17 r, 19 r, 20 r, 20 v, 22 v, 24 v, 27 v, 28 r, 32 v, 33 v, 38 r, 38 v, 39 v, 40 v, 41 r (Repliken: Titelbl. r (a), Titelbl. r (b), 23 r, 26 v, 31 v)

Buch 7: vor 65 r, 88 r (b), 98 r, 105 r, 105 v, 106 r, 107 r, 107 v (a), 113 r (a) (Repliken: 75 v, 85 r (a), 106 v)

Buch 8: keine neuen Schnitte (Repliken: 127 v, 128 r, 129 r, 130 r, 131 r, 144 r (a), 155 v)

Buch 9: 159 v, 166 r, 167 v, 169 v (a), 178 v, 181 v, 187 r (b), 188 r (b), 193 r (Repliken: 157 r, 161 r, 162 r, 177 v, 183 r, 185 v, 186 r)

Buch 10: 209 r, 225 v, 228 r (Repliken: 205 r, 212 r, 214 r, 223 r ?)

Buch 11: keine neuen Schnitte (Repliken: 232 v, 239 v, 246 r, 249 r ?, 251 v, 252 v, 257 r, 258 v, 262 v, 263 v, 264 v, 265 v, 266 v, 267 v ?, 270 v, 271 r, 271 v, 272 r, 275 v (a), 275 v (b), 277 v, 280 v (b), 288 r (a), 289 v, 290 v, 292 r, 292 v (b), 293 r, 296 v).

Den Anteil von Wolf Traut hat zuerst Winkler bestimmt. Das wesentlichste Bild ist die Madonna im Rosenhag (Buch 2, 94 v), deren Qualität schon Vollmer aufgefallen war, ohne daß er einen Meisternamen vorschlagen konnte. Winkler schließt diesem halbseitigen Holzschn. 12 kleinere im 1. Buch an:

Buch 1: 59 r (a), 59 r (b), 59 v, 60 r (a), 60 r (b), 60 v (a), 60 v (b), 61 r (a), 61 r (b), 61 v (a), 61 v (b), 62 r (a)

Buch 2: 94 v

Neben den Schülern Albrecht Dürers war noch ein älterer Meister beteiligt, den Vollmer mit dem Illustrator der Kobergerschen Legenda aurea von 1488 identifiziert. Er schuf die Holzschn.:

Buch 1: 9 r, 11 r, 87 r, 93 r (Repliken: 14 v, 16 r)

Buch 2: 95 v, 113 r ?

Buch 3: 161 r (a), 161 v, 163 v (b), 164 v, 165 r (Repliken: 166 v (a), 168 v, 173 r, 176 r, 187 r, 198 r (a), 199 r)

Buch 4: 210 v, 211 r, 211 v, 212 r, 215 v, 216 r, 219 v, 223 r, 224 v (a), 227 v, 232 v, 241 v, 244 r, 245 v (a), 246 v, 254 v (Repliken: 202 v (a), 239 v (b), 245 v (a), 257 r)

Buch 5: 287 v, 297 r (a), 298 r, 301 v (a) (Repliken: 258 r (a), 269 r)

Buch 6: Titelbl. v, 5 r, 50 r

Buch 7: 81 v, 84 r, 88 r (a), 96 r, 97 v, (Repliken: 68 v, 72 r, 79 r, 97 r, 121 v)

Buch 8: 123 v, 124 r, 124 v, 125 r, 126 v, 127 r, 132 r, 133 r, 133 v (b), 138 r (Repliken: 126 r, 128 v, 133 v (a), 139 r, 139 v, 143 r)

Buch 9: 160 v, 164 v, 168 v (Replik: 166 v)

Buch 10: 216 r (Replik: 226 v)

Buch 11: 230 v, 241 v, 254 r, 276 v (b) (Repliken: 261 r, 296 r)

Wiederverwendung zahlreicher Schnitte im Speculum passionis 1507

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 288, Nr. 584 — Muther 896 — Rieffel, Studien, S. 292 ff. — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 19, 1896, S. 118 — Dodgson, Catalogue I, S. 510, Nr. 22; II, S. 10, Nr. 1 — Vollmer, in Rep. f. Kunstwiss. 31, 1908, S. 18 ff.; 144 ff. — Stadler, S. 56 f. — Winkler, Dürer 1928, S. 245 f. — ders., Kulmbach-Holzschnitte, S. 1 ff. — Panofsky II, Nr. 452, 453 — Baldung-Ausstellung II B, Nr. 11.

26 Johannes Andreae: Arbor Consanguineitatis cum suis enigmatibus et Figuris ...

Nürnberg: H. Hölzel, 23. 12. 1506 (erste Ausgabe: Nürnberg, H. Hölzel, 18. 6. 1505)

Nürnberg, Germanisches National-Museum Gs. 1144

Der „Baum der Sippschaft" ist eine im 15. und 16. Jahrh. häufig aufgelegte Sammlung von Kommentaren zum kanonischen Ehe- und Erbrecht unter Blutsverwandten. Die Illustrationen, schematische Darstellungen von Stammbäumen, ließen dem Künstler wenig Freiheit. Die Zuschreibung an Baldung, die zuerst (1941) Winkler aussprach, beruht auf dem Vergleich mit einem Holzschn. des Gekreuzigten am Lebensbaum im 1. Buch des „beschlossen gart" (fol. 91 v).

Der Druck enthält außer einem älteren Holzschn. (Hieronymus in der Wüste, 15. Jahrh.) auf der Rückseite des Titelblattes acht graphische Darstellungen der Verwandtschaftsbeziehungen und sieben Stammbäume (fol. a II v, b III v, c II r, d I r, d II v, d IV v, e II v), von denen der letzte in der 1. Aufl. nicht vorkommt.

Wiederverwendung: Ausg. Nürnberg: Wolfgang Huber, 24. 9. 1510.

Lit.: Panzer XI, S. 469, Nr. 28 c; VII, S. 443, Nr. 29; VII, S. 449, Nr. 67 — Muther 1163 — Dodgson, Catalogue I, S. 510, Nr. 23 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 11, Anm. 2 — Baldung-Ausstellung II B I.

27 Ulrich Pinder: Speculum passionis domini nostri Ihesu christi

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 30. 8. 1507

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 2841 m ***Abb. S. 52, 57, 61***

Den Text dieses aus dem Neuen Testament und den Schriften der Kirchenlehrer zusammengestellten Passionsspiegels illustrieren 76 Holzschn., von denen 39 (darunter 5 Wiederholungen) blattgroß sind. Mit einer so umfangreichen Folge großer Schnitte, die nur mit Dürers 1498 erschienener Apokalypse vergleichbar ist, schuf Pinder einen neuen Typ des Erbauungsbuches, in dem die Bilder dem Text zumindest gleichwertig sind. Vielleicht veranlaßte der Erfolg dieses „Bilderbuches" Dürer zu der Ausgabe seiner drei großen Holzschnittfolgen (Apokalypse, Marienleben, Große Passion) in Buchform (1511).

29 der blattgroßen Holzschn. im Speculum riß Schäufelein, seine erste umfangreiche Folge großen Formates, während Baldung nur drei große Schnitte beisteuerte. Winkler sieht den Grund für die Bevorzugung Schäufeleins bei der Bebilderung des Speculum in dessen Geschick, sich Text und Lesergeschmack anzupassen: „Baldung schildert nicht, er formt. Ihm wird aus jedem Bildinhalt ein Kompositionsproblem, Schäufelein ein Bildbericht, mit hübschen, gut beobachteten Einzelheiten" (Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 9).

Hans Baldung: Christus als Schmerzensmann aus dem Speculum passionis Kat.-Nr. 27

Stilistisch sind die Holzschn. des Speculum eng mit denen des „beschlossen gart" verbunden. Pinder muß den Auftrag unmittelbar nach Drucklegung des ersten Werkes (Oktober 1505) vergeben haben. In der Folge Schäufeleins vollzieht sich eine Entwicklung zu klarer, räumlicher Disposition und stärkerer Isolierung der Figuren. Die spätesten Blätter sind wohl das Pfingstbild und das Jüngste Gericht. Über die Zuschreibung der großen Schnitte herrscht in der Forschung Einigkeit.

Baldung schuf die beiden blattgroßen Schnitte fol. 51 v und 54 r, das halbseitengroße Bild fol. 1 v. Seine Kreuzigung aus dem „beschlossen gart" wurde auf fol. 55 r wiederverwendet. Von ihm sind ferner 6 kleinere Holzschn. mit den Fällen Christi und den Schmerzen Mariä (fol. 39 r, 40 r, 42 v, 50 r, 51 v, 54 r) und drei kleine Passionsszenen (fol. 23 v, 33 v, 45 r).

Von Schäufelein stammen die Holzschn. (ohne Wiederholungen): fol. 16 v, 17 v, 18 v, 19 v, 20 v, 23 r, 24 v, 27 v, 30 v, 32 v, 35 r, 41 r, 42 r, 43 v, 45 v, 48 r, 49 r, 62 r, 63 v, 67 v, 68 v, 69 v, 70 v, 71 v, 72 v, 73 v (sign.), 74 v, 75 v. Außerdem wurde auf der Rückseite des Titelblattes die Kreuzigung aus dem „beschlossen gart" wieder abgedruckt.

Die Beziehungen von Schäufeleins Passionszyklus zum Werk Albrecht Dürers sind besonders eng. Er verarbeitet Anregungen Dürers — vor allem aus der Grünen Passion — hat aber seinerseits eine Reihe von Kompositionsgedanken für Dürers kleine Holzschnittpassion geliefert (Winkler, in Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 1941).

Für die Autorschaft KULMBACHS an dem einen Vollbild, das sich weder Schäufelein noch Baldung zuschreiben läßt (fol. 21 v) und das Dodgson „not without hesitation" Traut zugeschrieben hatte, ist zuletzt überzeugend Winkler (1941) eingetreten.

Die kleinen Holzschn. des Speculum sind mit Ausnahme der genannten Szenen von Baldung Wiederholungen aus dem „beschlossen gart".

Wiederverwendung: Augsb. v. 11. 10. 1519

Lit.: Panzer VII, S. 446, Nr. 48 — Muther 897 — Dodgson, Catalogue I, S. 505, Nr. 5; II, S. 3, Nr. 1 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 246—248, 328—333, 367—376 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 9 ff. — drs., in Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 1941, S. 197 ff. — Baldung-Ausstellung II B, Nr. IV.

28 Sixtus Tucher: Viertzig sendbriefe

Nürnberg: F. Peypus 28. 7. 1515

Nürnberg, Germanisches National-Museum Bg. 8182

Die von Christoph Scheurl übersetzten Briefe des Propstes von St. Lorenz sind an die Nonnen Charitas Pirckheimer und Apollonia Tucher gerichtet.

Der Druck enthält zwei Darstellungen des Hl. Christophorus: auf der Rückseite des Titelblattes (A I v) einen 1515 bezeichneten, Erhard Schön zugeschriebenen Holzschn. mit dem Heiligen, der Christoph Scheurl der Hl. Dreifaltigkeit empfiehlt, und auf der Rückseite des letzten Blattes (P V v) das Bild des Heiligen mit einem Eremiten am Ufer. Dieser Schnitt wurde von Stahl, einem Hinweis M. J. Friedländers folgend, Baldung zugeschrieben und überzeugend in die Zeit der Illustrationen zum „beschlossen gart" datiert. Alle Abdrucke in Büchern zeigen einen Sprung im linken Drittel des Stockes. Dieser ist also anscheinend schon früher, wahrscheinlich für undatierte, in Berlin und Wien vorhandene Einblattdrucke (Flugblatt) verwendet worden.

Benesch publizierte 1932 eine Federzeichnung, die den Hl. Christophorus in ganz ähnlicher Haltung und Gewandung (seitenverkehrt) zeigt. Er sah darin eine um 1502 entstandene, später für den Holzschn. umgezeichnete Komposition Baldungs. Die Forschung hat diese Bestimmung der Zeichnung nicht übernommen.

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 377, Nr. 810 — Muther 1169 — E. K. Stahl, Die Legende vom Hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh., München 1920, Bd. I, S. 103, Kat. Nr. 121 — O. Benesch, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1932, S. 9 f. — Baldung-Ausstellung II H, Nr. 50.

29 Johannes Lupus: De libertate ecclesiastica . . .

Straßburg: J. Schott 3. 2. 1511

Germanisches National-Museum Rl. 3055 p

Die Titeleinfassung für drei kirchenrechtliche Abhandlungen des päpstlichen Protonotars Johannes Lupus ist Hans Baldung zuerst 1907/09 von Röttinger zugeschrieben worden. Obwohl die Forschung ihm gefolgt ist, hat Röttinger selbst 1942 seine Zuweisung zurückgenommen und die Bordüre einem unbekannten, von Urs Graf beeinflußten Künstler gegeben. Auch Koch hat die Titeleinfassung 1959 aus dem Werk Baldungs ausgeschieden. Dagegen hat der Karlsruher Katalog (E. Brochhagen) mit überzeugenden Gründen die Zuschreibung an Baldung verteidigt.

Die Bordüre ist von einem ungeteilten Stock mit roter Tonplatte gedruckt, ein Verfahren, das in der Buchillustration nur sehr selten angewendet wurde. Es läßt sich vorher nur einmal, für eine ebenfalls von Baldung gerissene Titeleinfassung nachweisen, die seit 1510 mehrfach von dem gleichen Drucker Johann Schott verwendet wurde (Baldung-Ausstellung II B, Nr. VIII).

Wiederverwendung in zahlreichen Straßburger Drucken von J. Schott und M. Flach.

Lit.: H. Röttinger, in Jb. d. kunsthist. Slgn. d. allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907/09, S. 1, Anm. 1 — Geisberg, Buchillustration, S. 9, Nr. 102 — H. Perseke, Hans Baldungs Schaffen in Freiburg, Freiburg i. Br. 1941, S. 177 — Baldung-Ausstellung II B, Nr. XI (mit Literatur).

Hans Baldung: Maria auf der Rasenbank Kat.-Nr. 27

BARTHEL BEHAM

1502—1540. Maler, Kupferstecher, Reißer für Holzschnitte

Geboren in Nürnberg. Das Geburtsdatum errechnet sich nach den Angaben auf einer Bildnismedaille des Neunundzwanzigjährigen aus dem Jahre 1531 von Ludwig Neufahrer. 1525 wegen atheistischer und anarchistischer Äußerungen aus Nürnberg ausgewiesen; nach dem Datum auf seinem Porträt des Kanzlers Leonhard Eck 1527 in München. Seit 1530 für Herzog Wilhelm IV. tätig. 1537/38 Vertrag mit Herzog Ludwig X. Nach der Mitteilung Neudörfers 1540 auf einer Reise in Italien verstorben.

Gemälde

30 **Bildnis der Dorothea Jörg**

Oben in der Mitte: DA MAN 1524 CALT/DA BAS ICH 32 JAR ALT
Lindenholz; 52,8:35,8

München, Julius Böhler

Das in der Literatur noch nicht besprochene Bild wurde von M. J. Friedländer und E. Buchner in Gutachten als frühes, noch in Nürnberg geschaffenes, Werk Barthel Behams bezeichnet. Im Verhältnis der Figur zum Grund läßt sich das Vorbild der spätesten Porträts Dürers, wie z. B. der Zeichnung der Veronika Formschneiderin (London, W. 899), erkennen. Die Identifizierung der Dargestellten ist nicht nachprüfbar, da sich auf dem Bilde keine Hinweise befinden.

31 **Bildnis einer jungen Frau**

Links auf der Balustrade BP, darüber Jahrzahl 1527. Rechts oben Wappen mit Einhorn nach rechts wachsend. Darüber die Jahrzahl 1527 wiederholt.
Holz; 65:50

Privatbesitz

Die Signatur entspricht dem Zeichen B. Behams auf gleichzeitigen Kupferstichen. Die Bildung des Gesichtes wie auch der etwas stumpfe Blick aus weitgeöffneten Augen stimmen mit den etwas späteren Frauenbildnissen in Wien und Nürnberg überein. Das Bild war bereits bei seiner ersten Veröffentlichung durch G. Pauli (1905) stark übermalt.

Lit.: M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss., 18, 1895, S. 274 — G. Pauli, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905, S. 44 — drs., Thieme-Becker 3, S. 193 — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Diss. München 1942, Ms., S. 7 f., 101, Nr. 2.

32 **Bildnis eines Mannes**

Datiert links auf dem Tisch in umgekehrter Kreideschrift 1529. Auf dem Siegelring geteiltes, schwarz-gelb gestreiftes Wappen auf rotem Grund und die Buchstaben HS.
Lindenholz; 84,3:66

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

33 **Bildnis einer Frau mit Papagei**

Auf dem Siegelring geteiltes, schwarz-gelb gestreiftes Wappen auf rotem Grund und die Buchstaben KS.
Lindenholz; 85:66

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

Die Bildnisse wurden zuerst von M. J. Friedländer als frühe Werke B. Behams erkannt. In dem durchlaufenden Tisch werden beide Bilder als Einheit gesehen. L. v. Baldass wies darauf hin, daß Beham als erster deutscher Künstler mit dem Hüftbild einsetzt und vermutet für diesen Bildausschnitt wie auch für die stillebenhafte Verteilung der Gegenstände auf dem Tisch eine Anregung durch Dürers Kupferstich des Erasmus von 1526. Die Zweifel, die L. Fudickar für das Männerbildnis an der Autorschaft B. Behams äußerte, sind unbegründet.

Lit.: L. v. Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 258 f. — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Diss. München 1942, Ms., S. 24, S. 103, Nr. 8, S. 28 f., Nr. 47.

34 Bildnis eines bewaffneten Mannes

Links am Rande die Jahrzahl 1523. Oben die Inschrift: ALT 26
Lindenholz; 73:56

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen *Tafel 9*

Die letzten zwei Ziffern der Jahrzahl und die letzte Ziffer der Altersangabe wurden gelöscht und nach geringen, nicht sicher deutbaren Resten ergänzt. Nach der Gewandung des Dargestellten ist das Bild eher um 1530 entstanden. Die Zuschreibung an Beham ist nicht gesichert.

35 Die Erprobung des heiligen Kreuzes

Bezeichnet und datiert links neben dem Wappen Herzog Wilhelms IV. von Bayern-München: 1530 BARTHOLOME BEHEM. Rechts neben dem badischen Wappen (Herzogin Maria Jacoba von Bayern, Tochter des Markgrafen Philipp von Baden) im Fußboden: CRVX CHRISTI, AB HELENA REPERITVR/A MACARIO MORTVA SVSCITATA, ADPROBATVR ANN: CCXLIII
Fichtenholz; 103:150
Aus der Kunstkammer zu München

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Das Bild gehört zu einer Folge von Darstellungen bedeutender geschichtlicher Ereignisse, die Herzog Wilhelm IV. von Bayern für das Lusthaus im größeren Garten zu München bestellte. Die farbige Haltung der Tafel zeigt noch den Einfluß Dürers (Baldass), auf den in der Erfindung auch ein großer Teil der Charakterköpfe zurückgeht.

Lit.: C. Koetschau, Barthel Beham und der Meister von Meßkirch, Straßburg 1893, S. 10 ff. — G. Pauli, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1905, S. 42 f. — drs., Thieme-Becker 3, S. 192 — L. v. Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 259.

36 Bildnis einer Frau im Alter von 31 Jahren

Auf einem Pilaster am linken Bildrand die Inschrift: ANNO DNI MDXXXV/IRES (R verbessert aus L) ALTERS IM XXXI.
Fichtenholz; 78,5:59
Aus Slg. Nathaniel de Rothschild, Wien

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Tafel 8*

Von L. v. Baldass als Werk Ambergers veröffentlicht und von L. Fudickar zutreffend für B. Beham in Anspruch genommen.

Lit.: L. v. Baldass, Studien zur Augsburger Porträtmalerei des 16. Jahrh., III. Christoph Amberger als Bildnismaler, in Pantheon 9, 1932, S. 179 f. — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Diss. München 1942, Ms., S. 19, S. 107, Nr. 30 — Meisterwerke alter Kunst, Julius Böhler München, 1958, Nr. 15.

Zeichnungen

37 **Landsknecht zu Pferd**

Feder in Tusche; die Ecken abgeschrägt; 133:82
Aus Slgn. Böhm und Hausmann; erworben 1875

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Es dürfte sich um eine frühe Zeichnung Barthel Behams von etwa 1520 handeln (vgl. Nr. 42). Sie steht in enger Beziehung zu dem „Landsknecht" in Erlangen, für den E. Bock die Zuweisung an Sebald Beham erwog (vgl. Nr. 78). Da beide Blätter den frühen Kupferstichen von Barthel Beham nah verwandt sind, erhebt sich die Frage, ob sie nicht beide von diesem stammen.

Lit.: Bock, Kat. Berlin, S. 12, Nr. 2015.

38 **Venus und Cupido**

Oben datiert 1525
Feder, laviert; 180:135
Aus Slg. N. C. Gijselaar (Lugt 1967)

Leiden, Universität, Kupferstichkabinett *Tafel 7*

Die Zeichnung bildet das Hauptstück der mit großer Wahrscheinlichkeit Barthel Beham zuschreibbaren Zeichnungen. Die Bestimmung geschah durch K. T. Parker, gestützt auf den Gesichtstyp — hier wären z. B. der Kupferstich der „Judith" von 1525 zu nennen (Pauli 3; vgl. Nr. 55) — und auf den subtilen Zeichenstil, der an die Stiche „Lukretia" und „Kleopatra" von 1524 (Pauli 21, 23; vgl. Nr. 54, 52) gemahnt. Die gekräuselte Zeichnung des Gewandes ist zwar mehr für Sebald Beham charakteristisch, dem die Zeichnung in einer Notiz bereits einmal zugewiesen worden ist, findet sich nach Parker aber auch bei Barthel Beham (z. B. Pauli 8, 19, 42). E. Bock schrieb im Zusammenhang mit den Erlanger Tugend- und Planetenzeichnungen (vgl. Nr. 264) die Leidener Zeichnung dem Georg Pencz als Frühwerk zu. Seine Äußerung hat vor allem auf Grund der Strichlagen, z. B. an den Beinen und Armen, aber auch des nah verwandten Körpertyps Berechtigung (vgl. Fortitudo, Fides und Luna von Pencz, Nr. 264 f, e, d), doch haben diese motivischen und vor allem auch zeichnerischen Verwandtschaften der „Kleinmeister" untereinander eine gemeinsame Wurzel in dem 1522 herausgegebenen Holzschnitt Dürers „Der Triumphwagen Kaiser Maximilians", dessen Tugenden Moderatio, Prudentia und Acrimonia die unmittelbare Vorstufe für die Leidener Zeichnung bilden.

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 1, 1926, S. 25 f. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 287 — Schilling, S. 19 u. Nr. 47 — drs. Altdeutsche Meisterzeichnungen, 1934, Nr. 24 — Tietze, II, 2, S. 142, Nr. A 426 (Pencz).

39 **Die Auffindung des Moses**

Feder in Schwarz, getuscht; 156:175; Wz. kleine Krone (ähnlich Briquet, Nr. 4809)
Aus der Slg. Friedrich Wilhelms I.

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zeichnung entstand bereits nach dem Weggang Barthel Behams von Nürnberg (1525) und dürfte mit den 1528/30 zu datierenden Stichen „Madonna vor dem Vorhang" und „Madonna am Fenster" (Pauli, Nr. 7, 9; vgl, Nr. 61) sowie dem gemalten Hauptwerk von 1530 „Erprobung des hl. Kreuzes" (vgl. Nr. 35) etwa gleichzeitig sein

Lit.: G. Pauli, Thieme-Becker 3, S. 190 — Lippmann-Grote, Nr. 156 — Bock, Kat. Berlin, S. 12, Nr. 1062.

40 **Trauernde Hagar**

Feder in Graubraun, braun und graubraun laviert; 120:160. Der untere Teil ist nicht angesetzt, sondern, entgegen der ursprünglichen Absicht, den Raum nach vorne durch eine Felsschwelle abschließen zu lassen, lediglich nachträglich ergänzt.
Schenkung Regierungsrat K. Schweitzer, 1931

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Bestimmung auf Barthel Beham stammt von E. Bock. Die Zeichnung ist der Berliner „Auffindung des Moses" sehr verwandt und dürfte mit ihr etwa gleichzeitig sein.

Lit.: J. Rosenberg, in Berliner Museen 52, 1931, S. 108 f.

Kupferstiche

41 **Der Hl. Christophorus ausruhend**

Auf der von einem Genius getragenen Tafel Jahrzahl 1520

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett: 1. Zustand
Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand *Tafel 10*

Von diesem Blatt existieren zwei erheblich voneinander abweichende Zustände. Bei dem zweiten sind Landschaftshintergrund und Wolken zugefügt worden. Außergewöhnliche Darstellung dieses Heiligen ohne Wiedergabe des Christusknaben, jedoch mit einem geflügelten Genius. Das Motiv des sitzenden Christophorus vielleicht beeinflußt von Altdorfer-Holzschn. (z. B. B. 54).

Lit.: B. 10 — Waldmann, S. 78, 79, Nr. 116 (1. Zustand), Nr. 118 (2. Zustand) — Pauli, 1911, 11 — E. K. Stahl, Die Legende vom Hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh. I, München 1920, S. 97, 213, Nr. 181 — Hollstein II, S. 181 — Muller, 4.

42 **Madonna mit Stirnband, Halbfigur**

Oben links auf Tafel Jahrzahl 1520

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett: 1. Zustand

Nach einem unbekannten Gnadenbild.

Lit.: Pauli, 1911, 5 — Hollstein II, S. 177 — Muller, 2.

43 **Der Hl. Christophorus mit dem Jesuskind, schreitend**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1520

München, Staatliche Graphische Sammlung

Außergewöhnliche Darstellung des Heiligen in der Auffassung eines fahrenden Gesellen.

Lit.: B. X, S. 127, Nr. 13 — Pauli, 1911, 12 — E. K. Stahl, Die Legende vom Hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrh. I, München 1920, S. 98, 213, Nr. 182 — Hollstein II, S. 182 — Muller, 5.

44 **Landsknecht vor einem Baum**

Oben rechts Jahrzahl 1520

München, Staatliche Graphische Sammlung

Lit.: Pauli, 1911, 30 — Hollstein II, S. 220 — Muller, 8.

45 **Vom Rücken gesehener Landsknecht vor einem Baum**

Mitte oben mit Jahrzahl 1520

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: Pauli, 1911, 31 — Hollstein II, S. 206 — Muller, 9.

46 **Genius auf Kugel durch die Luft reitend, über Landschaft mit Bauernhütten am Wasser**

Oben rechts Jahrzahl 1520

München, Staatliche Graphische Sammlung *Tafel 10*

Dieses das Stimmungsmäßige besonders betonende Blatt (Waldmann, S. 119) ist einer der reizvollsten Kupferstiche Barthel Behams und bezeichnend für die schnelle Entwicklung, die seine Kunst 1520 genommen hat.

Lit.: B. 32 — Waldmann, Nr. 117 — Pauli, 1911, 57 — Hollstein II, S. 209 — Muller, 11.

47 **Querfüllung, Ornament: Panzer mit zwei Genien**

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett

Um 1520/22 entstandener Ornamentstich, etwa gleichzeitig mit dem 1521 datierten „Genius mit Rankengewinde" (Muller, 15).

Lit.: Pauli, 1911, 73 — Hollstein II, S. 217 — Muller, 19.

48 **Judith, auf einer Mauerbrüstung, betrachtet das Haupt des Holofernes**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1523

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett: 2. Zustand

Lit.: B. 2 — Pauli, 1911, 2 — Hollstein II, S. 174 — Muller, 25.

49 **Tanzendes Bauernpaar**

Oben links Jahrzahl 1524

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung: 2. Zustand

Lit.: Pauli, 1911, 47 — Hollstein II, S. 204 — Muller, 26.

50 **Bäuerin mit zwei Krügen**

Oben links Jahrzahl (überstochen) 1524

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Gegenstück zum folgenden.

Lit.: B. 47 — Pauli, 1911, 49 — Hollstein II, S. 205 — Muller, 27.

51 **Bauer mit Mistgabel**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Lit.: B. 46 — Pauli, 1911, 48 — Hollstein II, S. 205 — Muller, 54.

52 **Kleopatra mit der Schlange**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Ein späterer 6. Zustand ist unter der Inschrift „Cleopatra" rechts mit der Jahrzahl 1524 versehen.

Lit.: B. 12 — Pauli, 1911, 23 — Hollstein II, S. 189 — Muller, 28.

53 **Der Raub der Helena**

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: 1. Zustand

Kampffries-Ornamentstich um 1524.

Lit.: B. 13 — Pauli, 1911, 18 — Hollstein II, S. 186 — Muller, 49.

54 **Lucretia an einer Säule**

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett: 2. Zustand

Um 1524. Die Figur wurde kopiert durch Jörg Pencz im Kupferstich „Dido" (B. 85) vgl. Nr. 282.

Lit.: B. 14 — Pauli, 1911, 21 — Hollstein II, S. 188 — Muller, 53.

55 **Judith, auf dem Leichnam des Holofernes sitzend**

Oben links mit Jahrzahl 1525

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 3 — Pauli, 1911, 3 — Hollstein II, S. 175 — Muller, 63.

56 **Der Welt Lauf**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Der erste Zustand des Kupferstiches trägt oben die Jahrzahl 1525. Für die Figur der gefesselten Justitia ist ein Stich von Agostino Veneziano (P. 85) spiegelbildlich verwendet worden. Links in spiegelbildlicher Umkehr die Nürnberger Burg von Nordosten.

Lit.: B. 39 — Waldmann, S. 80 — Pauli, 1911, 42 — H. Seibold, Die Nürnberger Burg, wie Dürer sie sah, in Mitt. des Verein f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 28, 1928, S. 330 — Hollstein II, S. 201 — Muller, 49.

57 **Mutter mit zwei Kindern vor einer Landschaft**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Um 1525. Als Pendant zum vorigen (B. 39).

Lit.: B. 40 — Waldmann, S. 89 — Pauli, 1911, 43 — Hollstein II, S. 202 — Muller, 85.

58 **Das Urteil des Paris**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Der erste Zustand des Kupferstiches trägt oben die Jahrzahl 1525.

Lit.: B. 26 — Pauli, 1911, 17 — Hollstein II, S. 185 — Muller, 64.

59 **Judith**

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett

Die repräsentative manieristische Halbfigur gehört bereits der Nach-Nürnberger Zeit des Meisters um 1525/27 an.

Lit.: B. 4 — Pauli, 1911, 4 — Hollstein II, S. 176 — Muller, 90.

60 **Kampffries Titus Gracchus**

Unten links Jahrzahl 1528

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 3. Zustand *Tafel 10*

Entstanden nach der Übersiedlung nach München unter Anlehnung an italienische Vorbilder.

Lit.: B. 17 — Pauli, 1905, S. 49 — Pauli, 1911, 24 — Hollstein II, S. 190 — Muller, 103.

61 **Madonna am Fenster**

München, Staatliche Graphische Sammlung

Um 1528/30. Das Madonnenbild ist weltlich gesehen.

Lit.: B. 8 — Pauli, 1905, S. 47 f., 49 — Pauli, 1911, 9 — Hollstein II, S. 180 — Muller, 111.

62 **Der bayerische Kanzler Leonhard von Eck**

Rechts Jahrzahl 1527, darunter BPH (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Im Gegensinne übereinstimmend mit dem undatierten Bildnisgemälde von Barthel Beham. Der Ausschnitt ist jedoch verändert.

Lit.: B. 64 — Pauli, 1905, S. 46 — Pauli, 1911, 90 — L. Padidar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Masch.-Diss. München 1942, S. 114, Nr. 38a — Hollstein II, S. 232 — Muller, 75.

63 **Kaiser Karl V.**

Links oben Monogramm BBH (ligiert), auf Inschrifttafel unten Jahrzahl MDXXXI

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 4. Zustand

Lit.: B. 60 — Pauli, 1905, S. 44 — Pauli, 1911, 90 — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Masch.-Diss. München 1942, S. 114, Nr. 53 — Hollstein II, S. 228 — Muller, 122.

64 **König Ferdinand I.**

Rechts oben Monogramm BBH (ligiert), auf Inschrifttafel unten Jahrzahl MDXXXI

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Pendant zum vorigen.

Lit.: B. 61 — Pauli, 1905, S. 44 — Pauli, 1911, 91 — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Masch.-Diss. München 1942, S. 115, Nr. 54 — Hollstein II, S. 229 — Muller, 123.

65 **Doktor Erasmus Baldermann**

Unten Jahrzahl 1535

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Eine Rückkunft Barthel Behams nach Nürnberg erscheint damals möglich. E. Baldermann war Nürnberger Jurist und Ratskonsulent.

Lit.: B. 63 — Pauli, 1911, 93 — L. Fudickar, Die Bildniskunst der Nürnberger Barthel Beham und Peter Gärtner, Masch.-Diss. München 1942, S. 115, Nr. 56 — Hollstein II, S. 231 — Muller, 126.

Holzschnitte

66 **Junker, einer Jungfrau eine Rose überreichend**

Mitte oben Jahrzahl 1521

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Die Verwandtschaft zu den Landsknechtsfiguren (Passavant, 51) und Einzelheiten wie die ungegliederte Handbildung ermöglichen die Bestimmung als Werk Barthel Behams. Nach E. Waldmann hat er jedoch nie für den Holzschn. gearbeitet.

Lit.: Waldmann, S. 76 ff. — Röttinger, 7 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 156 — Hollstein II, S. 246 — Muller, 16.

67 **Eine bäuerliche Spinnstube**

Zwei Teile

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1524. Sittenbildliche Darstellung bäuerlichen Lebens aus dem Nürnberger Umland.

Lit.: Röttinger, 5 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 154 — Hollstein II, S. 245 — Muller, 60 — E. Meyer-Heisig, Eine deutsche Bauernstube um 1500, in 95. Jahresber. des Germ. Nat.-Mus. 1950, S. 67 ff.

68 **Zwölf Vaganten**

Drei Stöcke mit je vier Einzeldarstellungen. Verlag Hans Guldenmund

Gotha, Schloßmuseum

Um 1524.

Lit.: Röttinger, 10 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 159 — Hollstein II, S. 249 — Muller, 62.

Sebald Beham: Die Heilige Familie unter dem Zelt Kat.-Nr. 128

SEBALD BEHAM

1500—1550. Miniaturmaler, Kupferstecher, Radierer, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Der üblicherweise gebrauchte erste Vorname „Hans" findet sich nicht in den älteren Quellen. Das Geburtsjahr wird von Neudörfer genannt und errechnet sich aus dem Datum auf dem Specksteinmodell einer Bildnismedaille des Vierzigjährigen aus dem Jahre 1540 von Matthes Gebel. 1525 wegen atheistischer und anarchistischer Äußerungen aus Nürnberg ausgewiesen; noch im gleichen Jahr Erlaubnis zur Rückkehr. 1528 neuer Konflikt mit dem Rat und Flucht, da er gegen den Befehl des Rates seine Schrift über die Proportion der Rosse herausgegeben hatte, vor dem Erscheinen von Dürers Proportionswerk, von dem er einen Teil im Manuskript gestohlen haben sollte. 1529 Rückkehr nach Nürnberg; 1530 zum Einzug Kaiser Karls V. in München. 1530/31 für Kardinal Albrecht von Brandenburg in Mainz oder Aschaffenburg tätig. Wohl seit 1532 mit Unterbrechungen in Frankfurt a. M. Am 24. Juli 1535 in Nürnberg das Bürgerrecht aufgesagt und bis zu seinem Tode am 22. November 1550 in Frankfurt ansässig.

Buchmalerei

69 Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg

Miniaturen von Sebald Beham und Nikolaus Glockendon
Perg.; 43 Blätter, davon 7 noch im Einband auf Papierfalzen. 36 ausgeschnitten und eingerahmt.
In der Mitte des 16. Jahrhunderts im Besitz des Herzogs Johann Albrecht I. von Mecklenburg. Wohl durch Elisabeth, Tochter des Landgrafen Moritz von Hessen, 2. Gemahlin des Herzogs Albrecht II. von Mecklenburg, die 1625 kinderlos starb, in die landgräfliche Bibliothek gelangt.

Kassel, Murhardsche und Landesbibliothek Mss. math. et art. 50

Miniaturen von SEBALD BEHAM
a Petrus. Bez. HSB (ligiert)
b Paulus. Bez. HSP (ligiert)
c Andreas. Bez. HSB (ligiert)

Miniaturen von NIKOLAUS GLOCKENDON
a Verkündigung an die Hirten. Bez. NG
b Hl. Sebastian. Bez. NG
c Hl. Georg. Bez. NG
d Hl. Margarete. Bez. NG
e Hl. Apollonia. Bez. NG
f Hl. Elisabeth. Bez. NG
g Bethlehemitischer Kindermord

Im Einband verblieben 6 weitere unbezeichnete Miniaturen (Maria auf der Mondsichel, Kopie nach Dürers Verlorenem Sohn, Ermordung der Lukretia, Pyramus und Thisbe, David und Goliath, David und Bathseba) und Bethlehemitischer Kindermord, bez. NG, dieser für die Ausstellung herausgelöst. Die Blätter mit Petrus und Verkündigung an die Hirten gingen im zweiten Weltkrieg verloren.

Die Handschrift, deren ursprünglicher Zustand nicht mehr rekonstruierbar ist, enthielt um 1500 entstandene Miniaturen eines HB (ligiert) signierenden, niederländischen Künstlers und solche von Sebald Beham und Nikolaus Glockendon. Der größte Teil der Bilder wurde im 19. Jahrhundert ausgeschnitten und gerahmt. Einen Hinweis auf die ursprünglichen Besitzer des wohl aus zwei Stundenbüchern kompilierten Torsos geben drei Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg aus der Glockendon-Werkstatt und das Wappen des Melchior Pfinzing, Propst zu St. Sebald in Nürnberg und St. Alban in Mainz, laut Unterschrift von diesem selbst gemalt. Miniaturen Behams

wurden auch dem Beicht- und Meßgebetbuch Kardinal Albrechts (Aschaffenburg) eingeheftet (vgl. Nr. 70). In den niederländischen Miniaturen sieht F. Winkler Frühwerke Simon Benings.

Lit.: W. Hopf, Die Landesbibliothek Kassel 1580—1930, Marburg 1930, 2. Teil, Handschriftenschätze der Landesbibliothek Kassel, beschrieben von G. Struck, S. 64 ff. — O. Pauli, Thieme-Becker 3, S. 194 (Beham) — Th. Hampe, Thieme-Becker 14, S. 260 (Glockendon) — F. Winkler, Simon Benings Gebetbuch d. Kardinals Albrecht von Brandenburg, in Pantheon 1961, S. 77, Anm. 11.

70 **Lateinisches Beicht- und Meßgebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg (sog. Behamsches Gebetbuch)**

Miniaturen von Sebald Beham und Nikolaus Glockendon

Perg.; 71 Blätter; 23,5:17,5

Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 8

Geschrieben im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg. 1 v eigenhändige Eintragung: Anno domini mvcxxxi completum est praesens opus Sabbato post Invocavit Albertus Cardinalis moguntinus ect. manu propria scripsit; 3 r Randleiste von Georg Stirleyn bez. G. S. 1531.

Miniaturen von Sebald Beham

2 v Die Beichte, bez. HSB (ligiert); 28 v die Buße, bez. HSB (ligiert); 53 v Gebet des Bischofs vor dem Meßopfer, bez. HSB (ligiert); 56 v der Bischof spricht das Stufengebet, bez. HSB (ligiert); 63 v Messe des Hl. Gregor, bez. HSB (ligiert); 65 v der Priester teilt die Hl. Kommunion aus, bez. HSB (ligiert).

Miniaturen von Nikolaus Glockendon

1 v Großes Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg; 32 v Kreuzigung Christi, bez. NG; 49 v Das letzte Abendmahl, bez. NG

Die Miniaturen Behams sind auf Einzelblättern zwischengeheftet. Neun Entwürfe, die wohl sämtlich für das Gebetbuch vorgesehen waren, befinden sich in Berlin (vgl. Nr. 91). Es fehlen die Entwürfe für Beichte und Buße. Die Gregorsmesse lehnt sich an Dürers Holzschn. B. 123 an. Glockendon benützt für das Abendmahl Dürers Holzschn. B. 24.

Lit.: J. Merkel, Die Miniaturen und Manuscripte der Hofbibliothek in Aschaffenburg, Aschaffenburg 1836, S. 10 f. — P. Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle, 1520—1541, Mainz 1900, S. 216 ff. — Th. Hampe, Thieme-Becker 14, S. 260 — Bock, Kat. Berlin, S. 13, Nr. 683—691 — 1000 Jahre Stift und Stadt Aschaffenburg, Ausstellung Aschaffenburg 1957, Nr. 201 — Bayerns Kirche im Mittelalter, Ausstellung d. Bayer. Staatl. Bibliotheken, München 1960, Nr. 275.

Glasgemälde

71 **Wappenhaltender Engel**

Grisailleschalbe mit Überzugskonturierung und partiellen Überzugsmodulaturen auf der Bildvorderseite, Silberlotmalung und partiellen Abdecklagen auf der Bildrückseite

je 18,5:13,5

Nürnberg, Pfarrhaus von St. Sebald

Die dreiteilige Scheibenfolge wurde nach 1521 von Georg Peßler, dem Amtsnachfolger von Melchior Pfinzing in St. Sebald, für das Pfarrhaus gestiftet. Ein vermutliches Frühwerk von Augustin Hirsvogel, geht sie auf Visierungen von Sebald Beham zurück. Der Leipziger Scheibenriß (vgl. Nr. 84) wurde jedoch nicht speziell hierfür visiert (veränderte Wappenfolge Melber-Pfinzing), demnach dürfte er vor 1521 zu datieren sein. Die seitenverkehrte Übertragung durch den Glasmaler entspricht den Gepflogenheiten der Zeit bei Zweit- und Drittausfertigungen.

Lit.: F. T. Schulz, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, Leipzig-Wien 1933, 1, 1, S. 21 f. — Winkler, Kulmbach, S. 80 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f.

Zeichnungen

72 **Skizzenblatt mit acht Köpfen**

Signiert HSP (ligiert) und datiert 1518
Feder auf rosa Papier; 200:125

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Es handelt sich um die früheste erhaltene Zeichnung, die der Achtzehnjährige im Anschluß an ähnliche physiognomische Studien Dürers und seines Kreises (vgl. Nr. 13) anfertigte. In der starken Ausprägung der quellenden Gesichtskonturen, des Mundes und der Augen liegt eine Manier Sebald Behams, die ohne karikierende Absicht angewendet ist, die aber eine natürliche Individualität meistens nicht zu erreichen vermag.

Lit.: G. Pauli, Thieme-Becker 3, S. 196 — Zeichnungen alter Meister im Landesmuseum zu Braunschweig (Veröffentlichung d. Prestel Ges. 6), Frankfurt a. M. 1920, Blatt 23 — Schilling, S. 19 u. Nr. 48 — F. Weinberger, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1932, S. 33.

73 **Mann mit Schlapphut**

Unten datiert 1520
Feder in Braun; 86:101

Nürnberg, Germanisches National-Museum

In der Formung des Dreiviertelprofils, des Mundes und der Augen schließt das Blatt eng an die Studien von 1518 an, zeigt aber bereits ausgeprägter den Zeichenstil Sebald Behams, ein System großer paralleler Halbkreisbögen und leicht gebogener Schraffen, häufig durchsetzt von kleinen häkchenartigen Bögen (vgl. Nr. 75 und 76).

Lit.: Schilling, S. 19 u. Nr. 48.

74 **Studie eines Mönchskopfes**

Oben links HSP (ligiert) und auf der Kapuze datiert: 1520 (verwischt); an der dritten Stelle zunächst versehentlich eine 1 (1519)
Kohle mit etwas Rötel im Gesicht; 139:101

Wien, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste

Bei verschiedener Technik entspricht die Zeichnung in der Sicht des Kopfes doch genau dem „Mann mit dem Schlapphut".

Lit.: Schönbrunner-Meder, 969.

75 **Christuskopf**

Feder in Braun; 224:163; oben unregelmäßig abgerundet
Erworben vor 1887

Kopenhagen, Den kgl. Kobberstiksamling Tafel 16

Die Zeichnung wurde 1951 von E. Schilling überzeugend zugeschrieben und in den Anfang der zwanziger Jahre datiert.

Lit.: E. Schilling, in Kunstmuseets Aarsskrift 1951, S. 61 f.

76 **Männlicher Rückenakt mit Keule**

Feder in Braun; 209:181 (größte Maße), Ecken abgeschnitten
Erworben 1936

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett Tafel 12

Die bisher unter Baldung liegende Zeichnung (von C. Koch nicht aufgenommen) wird auf Grund des mit Nr. 73 und 75 übereinstimmenden Zeichenstils hier erstmalig Sebald Beham zugewiesen. Die Studie dürfte dem Kupferstich Barthel Behams „Schlacht der achtzehn nackten Männer" von 1528/30 vorausgehen und um 1520 zu datieren sein, angeregt wohl durch Antonio Pollajuolos Stich „Der Kampf der nackten Männer".

77 **Fahnenschwinger**

Oben und rechts Datierung 1520, die obere, vielleicht auch die rechte, eigenhändig
Feder in Schwarz auf rötlich getöntem Papier; 173:109

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zuschreibung stammt von E. Bock. Eine verwandte Landsknechtszeichnung von 1519 befand sich in Sammlung Liechtenstein, Wien.

Lit.: E. Bock, in Berliner Museen 48, 1927, S. 136 — F. Thöne, in Old Master Drawings 11, 1936, S. 52 f. (Liechtenstein).

78 **Landsknecht mit Hellebarde in Rückansicht**

Oben Fragment eines Datums (1520?)
Feder in Braun; 166:85

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Seine Zuweisung an Sebald Beham versah E. Bock mit einem Fragezeichen. G. Pauli trat für ihre Richtigkeit ein. Der Zeichenstil geht mit Sebald Behams Landsknechtszeichnungen der Jahre 1519/20 und dem Kupferstich des Fahnenträgers von 1520 (Pauli 205) zusammen, wirkt aber doch beherrschter. Er steht Barthel Behams Zeichnung eines Landsknechts zu Pferde nahe (vgl. Nr. 37). Da zugleich in der Proportion der Figur engste Verwandtschaft mit Barthel Behams Kupferstich eines vom Rücken gesehenen Landsknechts von 1520 (Pauli 51; vgl. Nr. 45) besteht, könnte es sich auch um eine Zeichnung Barthel Behams handeln.

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 309 — G. Pauli, in Kunstchronik und Kunstliteratur 65, 1931/32, S. 6 — F. Thöne, in Old Master Drawings 11, 1936, S. 52 f.

79 **Narr mit Narrenzepter**

Rotstift; unregelmäßig beschnitten, größte Höhe und Breite 157:94; Wz. Schlangenstab (Fragment) wie bei der folgenden Nr.

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die Zeichnung ist nach E. Bock um 1520 entstanden. Im Zusammenhang mit diesem recht charakteristischen Blatt liegt der Gedanke nahe, daß Sebald Beham unter den „ander gut malern" war, die 1520 anläßlich des bevorstehenden Besuches Kaiser Karls V. in Nürnberg „des Königs Stuben und Camern auf der Vesten" zusammen mit Hans

Springinklee ausmalten. An die Figur des Narren erinnern die figürlichen Malereien auf der Ostwand in des Kaisers Geheimstüblein.

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 308 — Zu den Malerarbeiten auf der Kaiserburg: A. Gut, in Form und Farbe, Fachblatt für das Malerhandwerk 25, 1936, S. 186.

80 Bärtiger Mann in einer Kutte

Oben 1520 datiert; Rs.: Behams frühes Monogramm aus HSP (Feder, wohl später)
Rötel(?); 148:96; Fragment eines großen Wz.: Schlangenstab (wie Nr. 79)

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die Zeichnung wurde früher Ostendorfer bzw. Huber zugeschrieben. J. Meder erwähnt sie unter Hubers Namen als frühes Beispiel reiner Röteltechnik. F. Dörnhöffer bestätigte die alte und richtige Bestimmung auf Beham.

Lit.: J. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 127 — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 307 — M. Weinberger, Wolfgang Huber, Leipzig 1930, S. 226 (Beham) — drs., in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1932, S. 34 u. Anm. 2.

81 Blatt mit Landschaftsskizzen

Zwischen den Landschaften Rest einer Datierung (1519 oder 1520)
Feder in Blau und Braun; 100:94

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die zunächst Wolf Huber zugeschriebene Zeichnung wurde, ebenso wie die folgende und eine verwandte Rötelzeichnung in Berlin (Signatur 5556), von P. Halm als Arbeit Sebald Behams erkannt, eng verwandt mit der Zeichnung des Kuttenträgers in Erlangen (vgl. Nr. 80).

Lit.: E. W. Braun, in Mitt. aus d. Germ. Nat.-Mus. 1897, S. 33 ff. — P. Halm, in Münchner Jb. NF 7, 1930, S. 20, Anm. 7 — M. Weinberger, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1932, S. 34 u. 35.

82 Landschaftsskizze

Oben links datiert: 1520
Feder in Blau; 98:59

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Vgl. Nr. 81

83 Der Hl. Lorenz in einem mit Weinlaub dekorierten Vierpaß, Scheibenriß

Unten wohl echte Datierung: 1520
Feder in Schwarz; 273:245
Aus Slg. Le Blanc; erworben 1877

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die in der Linienführung für Sebald Beham typische Zeichnung ist offenbar der Entwurf für ein Glasgemälde.

Lit.: G. Pauli, Thieme-Becker 3, S. 194 — Bock, Kat. Berlin, S. 13, Nr. 53.

84 Scheibenriß mit wappenhaltendem Engel

Feder in Schwarz mit Spuren einer Kreidevorzeichnung; 128:110

Leipzig, Museum der Bildenden Künste

Die Zeichnung ist die Grundlage für eine Scheibe im Chörlein des Pfarrhauses von St. Sebald, Nürnberg (vgl. Nr. 71). Die Führung des Striches baut auf den Zeichnungen von 1518/20 auf. Wie Barthel Behams Zeichnung „Venus und Cupido" (vgl. Nr. 38), zeigt auch Sebald Behams Riß die starke Einwirkung von Dürers Zeichenstil im Entwurf bzw. Holzschnitt des „Triumphwagens". Das Wappen ist unbekannt.

Lit.: G. Pfeunel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 199 f.

85 Der Bethlehemitische Kindermord

Unten später, aber wohl zutreffend datiert: 1522
Feder in Braun, hellgrau laviert, die Fleischteile leicht rosa angetuscht. Rötellinien zur Verbleiung, r und p wohl Farbangaben; Dm. 220
Aus Slg. H. Oppenheimer, gestiftet 1932

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

86 Christus vor Pilatus

Unten am Rande spätere Aufschrift: albert Durer
Feder in Braun; Dm. 230
Slgen. Sandby, Ottley, Mayor; erworben 1909

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Sebald Beham: Kreuzigung aus dem „Beichtbüchlein"
Kat.-Nr. 141

87 Die Kreuzabnahme

Unten am Rande spätere Aufschrift: albert Durer
Feder in Schwarz; Dm. 230
Slgn. Sandby, Ottley, Mayer; erworben 1909

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die drei Zeichnungen gehören zu einer Folge von Scheibenrissen, zu der sich weitere Blätter in Oxford, Ashmolean Museum, London, Brit. Museum, und Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, befinden. Einige Zeichnungen sind laviert und mochten als Beispiel für die Modellierung gedacht sein. Die Kreuzabnahme ist Dürers kleiner Holzschnittpassion (B. 42) entlehnt.

Lit.: M. J. Friedländer, in Amtl. Ber. aus d. kgl. Kunstslgn. Berlin 30, 1909, Sp. 300 ff. — Schmitz, Glasgemälde 1, S. 160 — Bock, Kat. Berlin, S. 12, Nr. 4417, 4418 — K. T. Parker, Early German Schools 1926, Nr. 29 — drs., Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum 1, 1938, Nr. 274—276.

88 Entwurf für einen Brunnenstock (Tischbrunnen?)

Unten auf der vasenartigen Ausbauchung des runden Sockels Pan und Paniske, wasserspeiend; über einem balusterartigen Mittelstück eine Kugel mit wasserspeienden Tierköpfen, darauf eine kniende Frau, deren Brüsten Wasser entströmt
Graue Pinselzeichnung, mit Tuschfeder vervollständigt, auf bräunlichem, aus zwei Bogen zusammengesetztem Papier; 842:325; Wz.: großer gekrönter Doppeladler mit Bindenschild (Variante Briquet 1457—1460)

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Bei diesem schönen Beispiel deutscher Renaissance-Phantasie handelt es sich wohl um den Entwurf für einen der in Nürnberg beliebten Tischbrunnen in Bronze. Er dürfte in den letzten Jahren von Sebald Behams Aufenthalt in Nürnberg entstanden sein, worauf die Verbindung der knienden Figur mit dem gemeinsamen Stil der Kleinmeister um 1525 hinweist. In Behams Werk finden sich vergleichbare Figuren in den Ornamentstichen (z. B. Pauli 254 von 1528 und Pauli 227, wenige Jahre vorher entstanden).

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 310.

89 Brustbild eines bärtigen Mannes

Rechts bezeichnet mit dem Monogramm aus HSB (verwischt), oben die unklare Altersangabe AETATIS SVAE XLXV (40+15=55?)
Schwarze Kreide; 305:204

Wien, Graphische Sammlung Albertina *Tafel 13*

Die Zeichnung ist mit dem späten, nach 1530 verwendeten Monogramm und nicht, wie allgemein angegeben, mit dem frühen aus HSP bezeichnet. Neben der späten Selbstbildniszeichnung von 1550 (Berlin) der bedeutendste erhaltene Bildnisversuch Behams.

Lit.: A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, 1875, S. 92, Nr. 14 — Schönbrunner-Meder, Nr. 412 — M. J. Friedländer und E. Bock, Handzeichnungen deutscher Meister des 15. u. 16. Jh., Berlin o. J., S. 32 — Kat. Albertina 4, Nr. 192.

90 Weiblicher Akt

Oben rechts Monogramm aus HSB und Datum 1530
Feder und Pinsel; 150:80
Aus Slg. Sauvageot, Paris

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Die Zeichnung, die bereits das spätere Monogramm aus HSB trägt, geht gut mit etwa gleichzeitigen Kupferstichen zusammen; vgl. „Kleopatra" von 1529 (Pauli 80), „Venus und Amor" (Pauli 93 und 94), aber auch „Eva" von 1523 (Pauli 4) und die Zeichnung einer Caritas von 1549 in der Albertina, Wien (Schönbrunner-Meder, Nr. 28).

Lit.: A. Sauzay, Catalogue du Musée Sauvageot, Paris 1861, Nr. 1082 — Kat. Paris 1, Nr. 56.

91 **Entwürfe für das lateinische Beicht- und Meßgebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg, das sog. Behamsche Gebetbuch**

a Gebet des Bischofs vor dem Meßopfer

167:119

b Der Bischof spricht das Stufengebet

166:119

c Das Meßopfer

165:120

d Austeilung der Hl. Kommunion

166:121

Feder in Braun mit Spuren von Kohlevorzeichnung
Aus Slg. v. Nagler. Trockenstempel eines unbekannten Sammlers: IN verschlungen, darunter ein Merkurstab. Erworben 1835

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Das Berliner Kupferstichkabinett besitzt eine Folge von neun Entwürfen für das 1531 datierte Beicht- und Meßgebetbuch Kardinal Albrechts von Brandenburg, das dieser mit Miniaturen von Beham und Nikolaus Glockendon schmücken ließ (vgl. Nr. 70). Von den neun Entwürfen fanden nur die vier ausgestellten im Gebetbuch Verwendung.

Lit.: Bock, Kat. Berlin, S. 13, Nr. 683—691.

92 **Der Ritter Friedrich Betz vor der ihm erscheinenden Jungfrau im Gebet, Scheibenriß**

Auf der Banderolle hinter dem Knienden: Non avertas facie(m) tua(m) a me in quacu(m)que die t(r)ibul(ationis). Unterschrift: Nach Christi unsers seligmachers geburt — Mccccclxxiiij. Starb der Erber Fridrich Betz. Dem got genad.
Feder in Schwarz (die Schrift in Braun), grau und gelblich laviert. Spuren von Rötelkonturierung durch den Glasmaler. Rund abgeschnitten; Dm. 316

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Nach E. Schilling war dieser Glasgemälde-Entwurf wohl für die Johanniterkapelle in Frankfurt bestimmt. Der Stifter Friedrich Betz war Komtur des dortigen Johanniterhofes. Das Glasbild scheint wegen der Rötellinien des Glasmalers direkt nach diesem Entwurf ausgeführt worden zu sein. Voraus ging ein anders gruppierter, verworfener Riß im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt. Für die Marienfigur der beiden Risse besitzt der Louvre eine vorbereitende Kreidestudie, deren Datierung auf 1531 den Berliner Riß als Werk aus den ersten Jahren der Übersiedlung Behams nach Frankfurt bestätigt. Zwei dem Berliner Entwurf nah verwandte Scheibenrisse in Dresden wurden von E. Schilling in den gleichen Zusammenhang gebracht.

Lit.: A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, 1875, S. 91 — W. Seibt, in Chronik f. vervielf. Kunst 1, 1888, S. 8 — K. Woermann, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu Dresden, München 1896 ff., Mappe 2, Taf. 9 — Bock, Kat. Berlin, S. 12, Nr. 376 — M. J. Friedländer u. E. Bock, Handzeichnungen deutscher Meister d. 15. u. 16. Jh., Berlin o. J., S. 32 — E. Schilling, Altdeutsche Handzeichnungen aus der Sammlung J. F. Lahmann zu Dresden, München 1925, Nr. 23, 24 — ders., in Old Master Drawings 12, 1937, S. 38 f. — Kat. Paris 1, Nr. 58.

1 Hans Baldung: Maria mit dem Kind im Freien *Kat.-Nr. 7*

3 Hans Baldung: Die Hll. Katharina und Barbara *Kat.-Nr. 1*

3 · Hans Baldung: Das Martyrium des Hl. Sebastian *Kat.-Nr. 30*

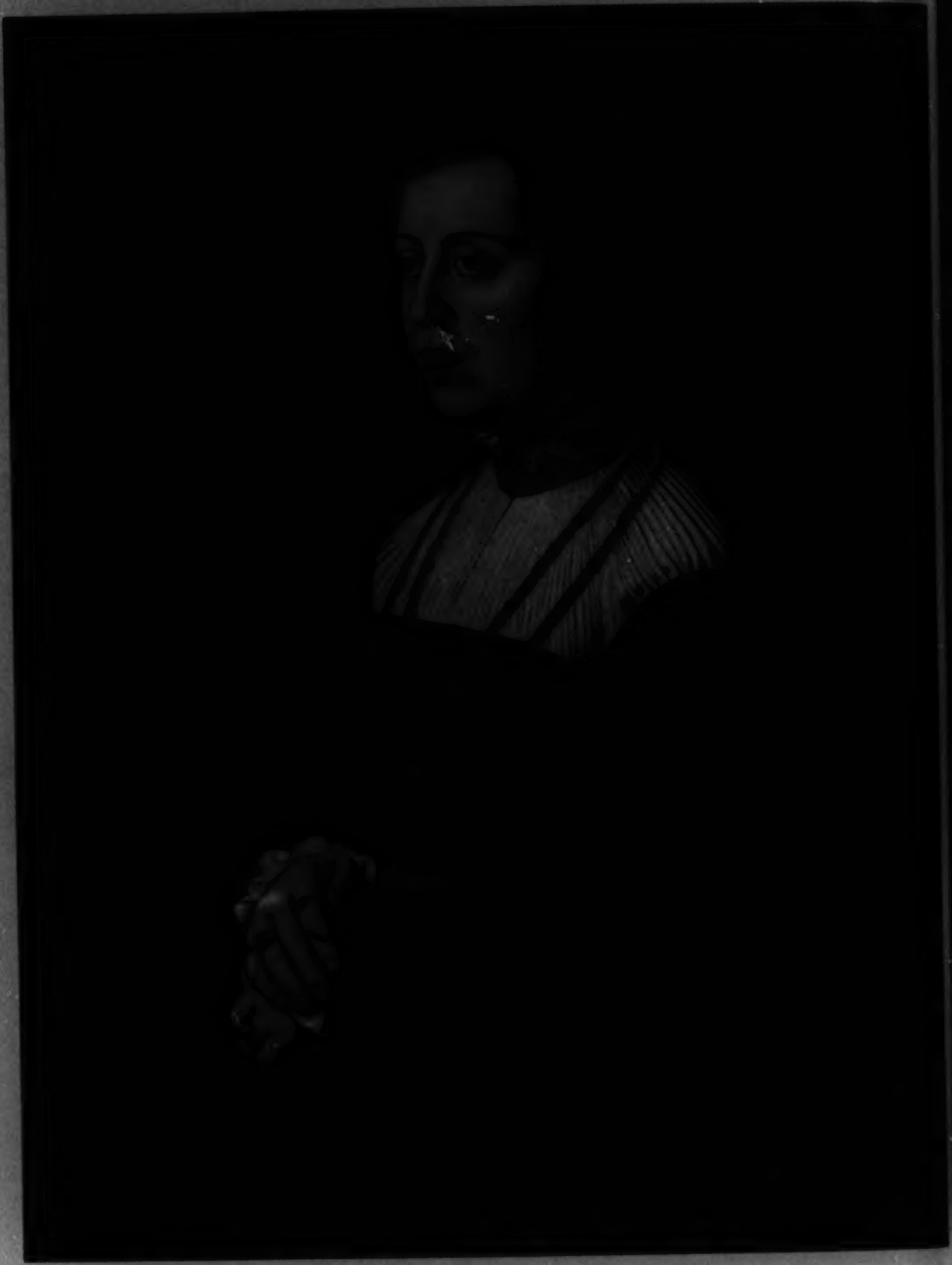
4 Hans Baldung: Kopf aus der Anbetung der Könige des Löffelholzfensters *Kat.-Nr. 4c*

5 Hans Baldung: Der Engel der Verkündigung aus dem Löffelholzfenster *Kat.-Nr. 9b*

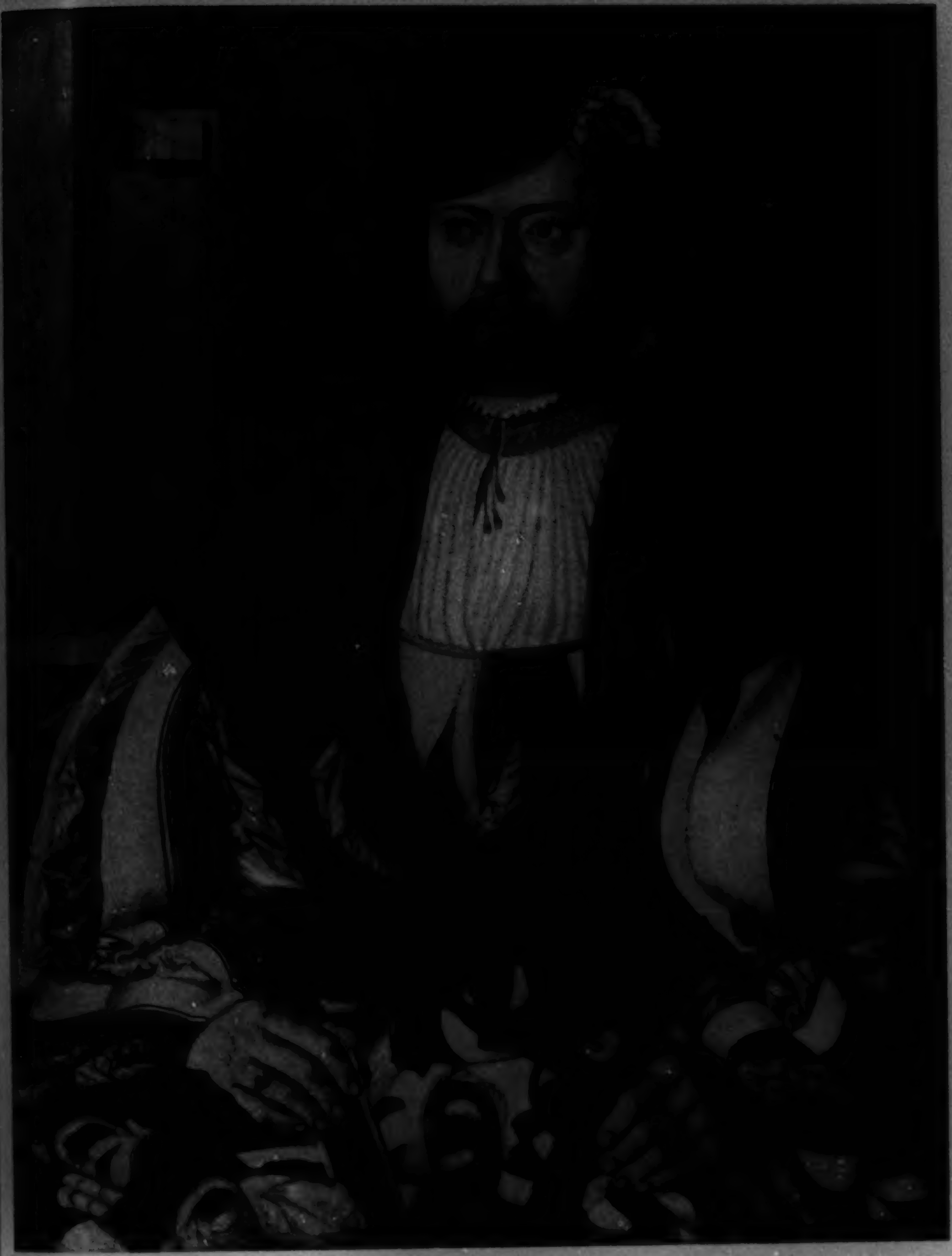
6 Hans Baldung: Landsknecht *Kat.-Nr. 11*

7 Barthel Beham: Venus und Cupido *Kat.-Nr. 38*

90/4



8 Barthel Beham: Bildnis einer Frau *Kat.-Nr. 36*



9 Barthel Beham: Bildnis eines bewaffneten Mannes *Kat.-Nr. 34*

Barthel Beham: Genius auf Kugel durch die Luft reitend *Kat.-Nr. 46*

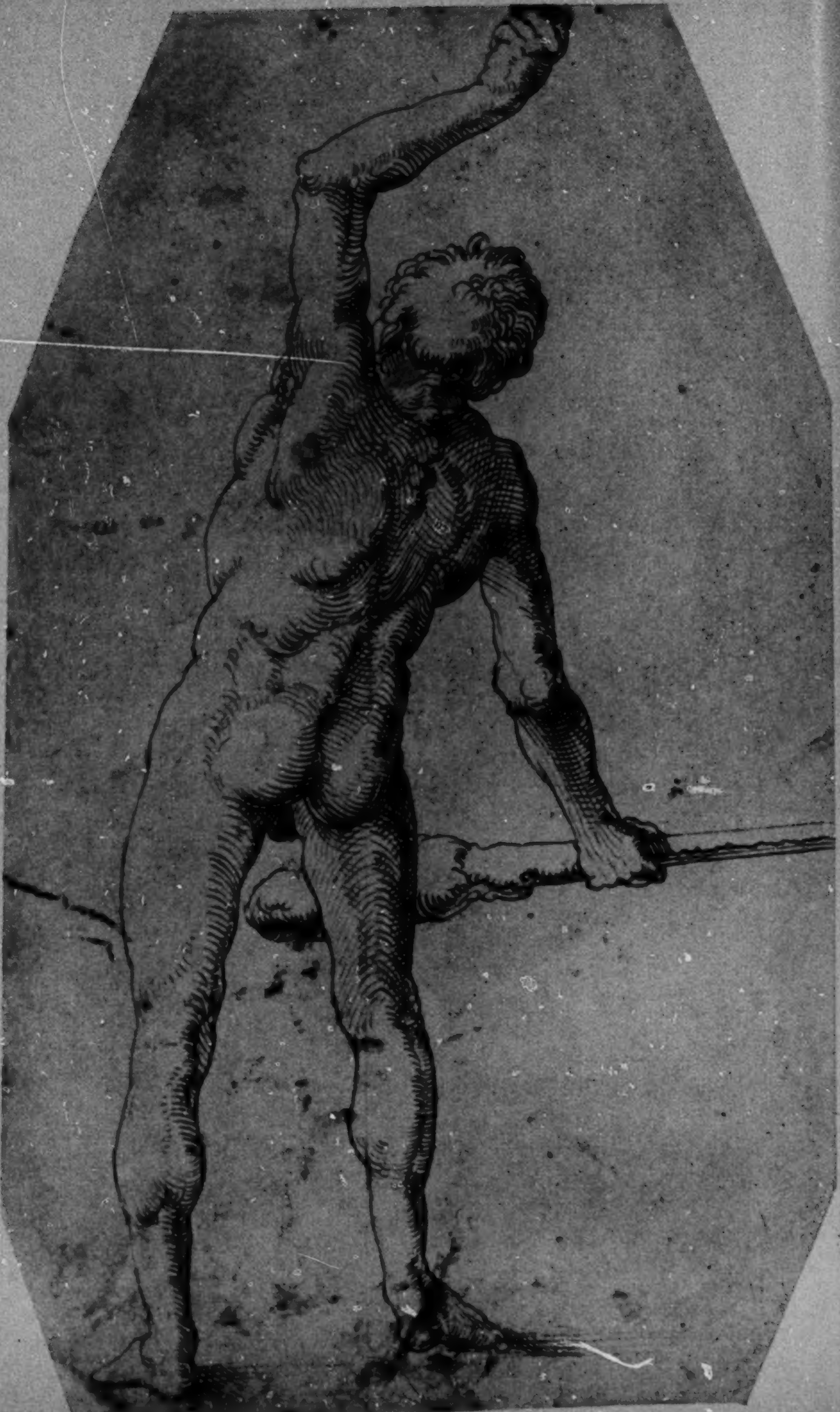
Barthel Beham: Der Hl. Christophorus *Kat.-Nr. 41*

Barthel Beham: Kampffries Titus Gracchus *Kat.-Nr. 60*

Sebald Beham: Adam und Eva *Kat.-Nr. 95/96*

Sebald Beham: Der schlafende Hirte *Kat.-Nr. 113*

Sebald Beham:
Der Dudelsackpfeifer mit dem Mädchen *Kat.-Nr. 119*



12 Sebald Beham: Rückenakt mit Keule *Kat.-Nr. 76*

13 Sebald Beham: Brustbild eines bärtigen Mannes *Kat.-Nr. 89*

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

14 Hans Dürer: Der Hl. Hieronymus büßend *Kat.-Nr. 144*

25 Hans Dürer: Bildnis eines jungen Mannes *Kat.-Nr. 142*

16 Sebald Beham: Christuskopf *Kat.-Nr. 75*

93 **Drei Frauen mit einem schlafenden Kind**

Unten ein Datum mit Stift: 1536; teilweise darüber eine spätere Aufschrift: Piombo. Auf der Rs. das Monogramm aus HSB und eine alte Aufschrift: Sebald Bea
Schwarze Kreide und Stift; 203:157

Oxford, Ashmolean Museum

Angesichts gewisser Verwandtschaft der Gesichter mit den Stichen „Die Geduld" von 1540 (Pauli 141) und „Melancholia" von 1539 (Pauli 145, III) könnte das Datum 1536 auf der bisher unpublizierten Zeichnung einen möglichen Zeitpunkt im Werke Sebald Behams treffen. Allerdings erscheint vorerst fraglich, ob es sich um eine Invention Sebald Behams selbst handelt. Vielleicht gibt der Hinweis auf Sebastiano del Piombo Möglichkeiten einer Lösung. Auf die Zeichnung machte E. Schilling aufmerksam.

Kupferstiche

94 **Kopf eines jungen Mädchens**

Oben links Jahrzahl 1518, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Frühestes datiertes Blatt des Meisters, ganz in der Auffassung Dürers.

Lit.: B. 204 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 1 — Pauli, 1901, 207 — M. Weinberger, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1932, S. 34 — Hollstein III, S. 119.

95 **Adam**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1519, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 11*

In der sitzenden Aktfigur zeigt sich die Aufnahme entwickelter Renaissance-Vorbilder. Die Berg- und Burgenlandschaft mit dem Giebelhaus zwischen den Bäumen in der Tiefe entspricht der Nürnberger Dürertradition (vgl. Glimm'sche Beweinung Dürers, München).

Lit.: B. 1,1 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 2 — Pauli, 1901, 1 — Waldmann, S. 56 — Hollstein III, S. 1.

96 **Eva**

Oben links Jahrzahl 1519, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 11*

Pendant zum vorigen Blatt; mit Ausblick in Berglandschaft.

Lit.: B. 1,2 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 3 — Pauli, 1901, 2 — Waldmann, S. 56 — Hollstein III, S. 1.

97 **Lucretia, unter dem Baume sitzend**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1519, unten rechts auf Zettel Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Lit.: B. 78 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 4 — Pauli, 1901, 82 — Hollstein III, S. 56.

98 **Medaille auf König Ferdinand von Ungarn und Böhmen**

Unterhalb der Medaille Monogramm SHP

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Um 1519. Geringe Porträtähnlichkeit.

Lit.: B. 85 — Pauli, 1901, 232 — Hollstein III, S. 132.

99 **Wappenschild König Ferdinands**

Geviertetes Wappen, Herzschild Österreich/Kastilien, 1 und 4 Böhmen, 2 und 3 Ungarn. Unterhalb der Medaille Monogramm SHP

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Um 1519. Rückseite zum vorigen Blatt.

Lit.: Pauli, 1896, S. 336, Nr. 11 — Pauli, 1901, 233 — Hollstein III, S. 132.

100 **Der Schmerzensmann am Fuße des Kreuzes**

Rechts unten auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 26 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 15 — Pauli, 1901, 28 — Hollstein III, S. 26.

101 **Maria mit der Birne**

Unten rechts auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

München, Staatliche Graphische Sammlung

Freie gegenseitige Kopie nach Dürers Madonna mit der Birne von 1511 (B. 41).

Lit.: B. 19 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 24 — Pauli, 1901, 19 — Hollstein III, S. 17.

102 **Christus und die zwölf Apostel**

a Christus
Mitte links Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

b Petrus und Paulus
Links unten auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

c Philippus und Jacobus maior
Rechts oben Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

d Andreas und Thomas
Links oben auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

e Matthäus und Johannes
Links oben auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

f Simon und Thaddäus
Links unten auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

g Bartholomäus und Matthias
Links oben Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 36—42 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 16—22 — Pauli, 1901, 38—44 — Hollstein III, S. 33.

 München, Staatliche Graphische Sammlung

103 Dido, sitzend nach links

Auf Inschrifttafel rechts unten: REGINAE. DIDONIS. IMAGO . . ., links Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Figur ist eine originalseitige Teilkopie nach dem Kupferstich der Venus von Marc Anton (B. 297).

Lit.: B. 80 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 27 — Pauli, 1901, 84 — Hollstein III, S. 58 (beschnittene Platte).

104 Der nach rechts gehende Marktbauer

Links oben auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 191 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 28 — Pauli, 1901, 193 — Hollstein III, S. 106

105 Die Marktbäuerin

Links unten auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 192 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 29 — Pauli, 1901, 194 — Hollstein III, S. 106.

106 Der Hl. Sebaldus, sitzend auf Erdhügel

Unten rechts auf Tafel Jahrzahl 1521, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett

Lit.: B. 65 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 43 — Pauli, 1901, 69 — Waldmann, S. 62 — Hollstein III, S. 44.

107 Bauer, neben Mädchen sitzend

Oben links Jahrzahl 1521, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 202 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 46 — Pauli, 1901, 198 — Hollstein III, S. 110.

108 Tanzendes Bauernpaar

Oben links auf Tafel Jahrzahl 1522, darunter Monogramm SHP

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 194 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 47 — Pauli, 1901, 196 — Hollstein III, S. 108.

109 Eva, stehend nach links

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1523, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Lit.: B. 4 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 51 — Pauli, 1901, 4 — Hollstein III, S. 2.

110 **Adam, stehend nach rechts**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1524, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Lit.: B. 3 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 52 — Pauli, 1901, 3 — Hollstein III, S. 2.

111 **Vase mit zwei Genien**

Unten in der Mitte auf Tafel Jahrzahl 1524, darunter Monogramm SHP (ligiert)

München, Staatliche Graphische Sammlung

Lit.: B. 243 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 54 — Pauli, 1901, S. 252 — Hollstein III, S. 152.

112 **Das Urteil des Paris**

In der Mitte oben auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1524/25.

Lit.: B. 88 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 56 — Pauli, 1901, 91 — Hollstein III, S. 63.

113 **Der schlafende Hirte**

Links oben auf Tafel Jahrzahl 1525, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 11*

Der Inhalt der Darstellung ist ungeklärt.

Lit.: B. 216 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 59 — Pauli, 1901, 217 — Hollstein III, S. 127.

114 **Moses und Aaron**

Oben rechts auf Tafel Jahrzahl 1526, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 8 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 60, S. 337 — Pauli, 1901, 9 — Hollstein III, S. 7.

115 **Zwei Pferdeköpfe**

In der Mitte oben Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1528/29. Das Pferdemotiv wird durch Behams Büchlein von 1528 über die Proportionen des Pferdes zeitlich bestimmt. Vgl. Nr. 140.

Lit.: B. 218 — Pauli, 1896, S. 339, Nr. 77, S. 338 — Pauli, 1901, 219 — Hollstein III, S. 129.

Radierungen

116 Der Hl. Hieronymus, schreibend

Links oben Jahrzahl 1519, rechts unten SHP (ligiert)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett

Eine der frühesten Radierungen Sebald Behams (Unicum).

Lit.: Pauli, 1896, S. 336, Nr. 7 — Pauli, 1897, S. 75 — Pauli, 1901, 63 — Pauli, 1908, S. 5 — Hollstein III, S. 38.

117 Der Hl. Hieronymus, stehend

Links oben Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: B. 61 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 34 — Pauli, 1897, S. 80, Nr. 4 — Pauli, 1901, 65 — Hollstein III, S. 40.

118 Nemesis

Links unten auf Tafel Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: B. 139 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 35 — Pauli, 1897, S. 81, Nr. 10 — Pauli, 1901, 142 — Hollstein III, S. 82.

119 Der Dudelsackpfeifer mit dem Mädchen

Oben in der Mitte Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 11*

Lit.: B. 195 — Pauli, 1896, S. 336, Nr. 36 — Pauli, 1897, S. 81, Nr. 14 — Pauli, 1901, 197 — Hollstein III, S. 109.

Holzschnitte

120 Der Hl. Sebaldus

Oben rechts Jahrzahl 1520, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Lit.: Pauli, 1901, 901 — Pauli, Nachträge, S. 58 — Hollstein III, S. 212.

121 Christus am Kreuz

Hamburg, Kunsthalle

Um 1520.

Lit.: Pauli, 1901, 828 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 190 — Hollstein III, S. 183.

122 Der Violaspieler

Oben rechts Jahrzahl 1520. Darunter Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Lit.: B. 163 — Pauli, 1901, 1232 — Pauli, Nachträge, S. 58 — Hollstein III, S. 247.

123 Die Passion

a Die Kreuztragung

Rechts oben auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 89 — Pauli, 1901, 823 II (ohne Jahrzahl 1521) — Pauli, Nachträge, 1911, S. 59, 60, 62 — Hollstein III, S. 181.

b Christus am Kreuz

Mitte oben Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 90 — Pauli, 1901, 824 II (ohne Jahrzahl 1521) — Hollstein III, S. 181.

c Die Grablegung Christi

Rechts unten auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Unter Einfluß von Albrecht Altdorfers kleiner Holzschnitt-Passion

Lit.: B. 91 — Pauli, 1901, 825 II (ohne Jahrzahl 1521) — Waldmann, S. 64 — Hollstein III, S. 181.

d Das Hl. Abendmahl

Rechts unten auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 84 — Pauli, 1901, 818 (ohne Jahrzahl 1522) — Hollstein III, S. 181.

e Ecce homo

Links oben auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 88 — Pauli, 1901, 822 II (ohne Jahrzahl 1522) — Hollstein III, S. 181.

f Das Gebet am Ölberg

Mitte oben auf Tafel Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 85 — Pauli, 1901, 819 (undatiert) — Hollstein III, S. 181.

g Die Gefangennahme Christi

Rechts oben auf Tafel Jahrzahl 1535, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 86 — Pauli, 1901, 820 — Hollstein III, S. 181.

h Christus vor Kaiphas

Rechts oben Jahrzahl 1535, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Lit.: B. 87 — Pauli, 1901, 821 — Hollstein III, S. 181.

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

124 Die Heilige Familie

Oben rechts Monogramm SHP

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 123 — Pauli, 1901, 889 (ohne Jahrzahl 1521) — Hollstein III, S. 197.

125 Maria mit dem Jesuskind

In der Mitte oben Jahrzahl 1521, darunter Monogramm SHP (ligiert)

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett

Unter Dürers Einfluß entstanden, jedoch ohne dessen Innigkeit der Darstellung (vgl. Kupferstich „Madonna am Baum" von 1513, B. 35).

Lit.: B. 122 — Pauli, 1901, 888 — Waldmann, S. 65 — Pauli, Nachträge, S. 59 — Hollstein III, S. 196 (ohne Jahrzahl 1521).

126 **Der Hl. Hieronymus, kniend**

Oben rechts mit Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1521.

Lit.: B. 124 — Pauli, 1901, 895 — Pauli, Nachträge, S. 59 — Hollstein III, S. 206.

127 **Der Hl. Christophorus**

Im Unterrand das Gebet: „Bitt für mich du heyliger herr Cristoffel".

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1521.

Lit.: Pauli, 1901, 892 — Waldmann, S. 65/66 — Pauli, Nachträge, S. 60 — E. K. Stahl, Die Legende vom Hl. Riesen Christophorus in der Graphik des 15. u. 16. Jahrh., München 1920, 1, S. 208, Nr. 119; 2, Nr. 119a — Hollstein III, S. 202.

128 **Die Heilige Familie unter dem Zelt**

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 72*

Um 1521; in spiegelbildlicher Umkehr nach Raffaels Madonna del pesce, um 1513 (Madrid, Prado).

Lit.: B. 121 — Pauli, 1901, 890 — Waldmann, S. 65 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 197 — Hollstein III, S. 198.

129 **Luther als Junker Jörg**

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Holzschn. von dem oben und auf beiden Seiten verkleinerten Holzstock (ohne die Jahrzahl 1522 rechts oben) nach dem Vorbild des Lutherbildnisses von Lucas Cranach d. Ä. von 1522 (P. IV, S. 18, Nr. 193; Geisberg, Einblattholzschnitt, 639).

Lit.: Pauli, Nachträge, S. 59 — Hollstein III, S. 223.

130 **Das dornengekrönte Haupt Christi**

Abdruck von dem rechts einen Sprung aufweisenden Holzstock mit hinzugefügtem Dürer-Monogramm

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1522.

Lit.: B. VII, S. 182, Nr. 27 — Pauli, 1901, 829 — Pauli, Nachträge, S. 60 — Hollstein III, S. 184.

131 **Die Todesstunde**

Rechts unten Jahrzahl 1522. Auf der Zarge des Bettes: NICLAS MELDEMAN ZV NVRMBERG

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

 Lit.: Pauli, 1901, 1122 — Pauli, Nachträge, S. 59 — Hollstein III, S. 235.

132 Maria mit dem Kind

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1521. Das aus zwei Stöcken gedruckte Blatt wurde neuerdings von F. Winkler für Kulmbach in Anspruch genommen, die Zuschreibung findet in den großen Pinselzeichnungen und Scheibenrissen des Meisters (z. B. Kniende Stifterin, Erlangen: Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, 65) eine Stütze. Der wirkungsvolle Holzschn. wurde etwas variiert — ohne die Landschaft — um 1530 von Erhard Schön wiederholt (Röttinger, Schön, Nr. 126; Geisberg, Einblattholzschnitt, 1129).

Lit.: Pauli, 1901, 886 (Sebald Beham) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 781 (Meister der Celtis-Illustrationen) — Hollstein III, S. 194 (Sebald Beham) — Pauli, Nachträge, S. 60 — Winkler, Kulmbach, S. 88/89, 104.

133 Liebespaar, an einem Zaun sitzend

Mitte oben Monogramm SHP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg): 2. Zustand

Lit.: B. 161 (1. Zustand mit Jahrzahl 1522) — Pauli, 1901, 1229 — Pauli, Nachträge, S. 59 — Hollstein III, S. [illegible]

134 Die Höllenfahrt des Papstes

Mit Jahrzahl 15—24 in den Zwickel-Medaillons der Loggia rechts. Zwei Teile

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 224 — Hollstein III, S. 232.

135 Liebespaar, bei einem Blumengefäß sitzend

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1525. Farbholzschnitt von zwei Stöcken, weiß gehöht.

Lit.: B. 142 — Pauli, 1901, 1231 — Pauli, Nachträge, S. 60 — Hollstein III, S. 249.

136 Das Wappen des Hektor Pömer

Geviertetes Wappen: 1 u. 4 Rost des Laurentius, 2 u. 3 Pömer-Wappen. Links oben Wappen Pömer, rechts Rummel, links unten Schmidtmair, rechts Bergmeister
Unten rechts Monogramm R des Formschneiders (Hieronymus) R(esch), daneben A und Jahrzahl 1525. Unterhalb der Darstellung Inschrift in Hebräisch, Griechisch und Latein (Omnia munda mundis)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Neuerer Abdruck, Hektor Pömer, beider Rechte Doktor, letzter Propst der Lorenzkirche in Nürnberg, hat sich für die Einführung der Reformation eingesetzt; gestorben 1541.

Lit.: A. Würfel, Lebensbeschreibung aller Herren Geistlichen in Nürnberg, Nürnberg 1756, 2, S. 21, 36 — E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg, 1896, S. 670 — Pauli, 1901, 1352 — B. 163 (Dürer) — Pauli, Nachträge, S. 99 — Hollstein III, S. 284.

Buchillustration

137 Johann von Schwarzenberg: Beschwerung der alten Teufelischen Schlangen mit dem Götlichen wort

Nürnberg: H. Hergott 1525

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Rl. 2872 d*

Die 10 Holzschn. in dieser Streitschrift zur Verteidigung von Luthers Betbüchlein (vgl. Nr. 141) wurden Sebald Beham zuerst von Dodgson in seiner Besprechung des Paulischen Kataloges zugeschrieben. Sie stehen auf dem Titelblatt (Wdh. fol. 142 v) und den fol. B II v, 11 r, 44 v, 62 r, 65 v, 83 r, 99 r, 106 r, 132 v. Die Schnitte sind sehr unterschiedlich ausgeführt, aber zweifellos von dem gleichen Künstler entworfen worden. Nachschnitte in der Ausg. Augsburg (?) 1525.

Lit.: Panzer, D. A. II, S. 407, Nr. 2895 — Muther, 1265 — Weimarer Luther-Ausg. X, 2, S. 353 — Dodgson, in Rep. f. Kunstwiss. 25, 1902, S. 469, Nr. 8—17 — ders. Catalogue I, S. 441, Nr. 4 — Pauli, Nachträge, Nr. 686 β — 686 λ — Geisberg, Buchillustration Nr. 421—430 — Hollstein III, S. 170.

138 Martin Luther: Das Babstum mit seynen gliedern . . . beschryben, gebessert und gemehrt

[Nürnberg: o. Dr.] 1526

München, Bayerische Staatsbibliothek *Rar. 850*

Das Buch besteht aus einer Vorrede und 73 Holzschn. mit der Darstellung der geistlichen Trachten von Sebald Beham.

Außer den Buchausgaben erschienen die Holzschn. auch als Einzeldrucke auf acht Foliobogen zum Aneinanderreihen. Es gibt vier Ausgaben mit Abdrucken von den Original-

stöcken: zwei im Jahr 1526, je eine 1537 und ohne Jahr bei H. Wandereisen. Ein Druck mit freien, meist gegenseitigen Kopien erschien 1561 in Wittenberg.

Lit.: Panzer, D. A. II, S. 434, Nr. 3022, 3023 — Muther, 1143 — Pauli, Beham Nr. 1124—1196—Dodgson, Catalogue I, S. 441, Nr. 6 — Hollstein III, S. 234 f.

139 Martin Luther: Das New Testament Teutsch

Nürnberg: H. Hergott 1526

Erlangen, Universitäts-Bibliothek Thl. II, 81, 1

Für diese Ausgabe ist der Druckauftrag eines „maister Michel Küder von Wysenstaig bey Ulm" erhalten. Der Vertrag sah mindestens 400 Holzschn. als Buchschmuck vor. Von der Gesamtauflage von 1400 Exemplaren hat sich nur das nicht ganz vollständige Unikum der Universitäts-Bibliothek Erlangen erhalten. Die Zahl von 400 Holzschn. wurde (Wiederholungen eingerechnet) noch übertroffen. Der Druck enthält:

a 230 sehr kleine (etwa 25:25 mm) Schnitte zum Neuen Testament und zur Apostelgeschichte, eine der umfangreichsten Folgen überhaupt

b 10 vielfach wiederholte Bilder der Evangelisten und Apostel

c 21 Holzschn. zur Offenbarung Johannis

d Das Titelblatt mit dem Auferstehenden zwischen den Evangelisten

e Eine Folge von figürlichen Initialen

Zahlreiche Holzschn. aus allen Folgen sind in späteren Drucken von Georg Wachter, Hans Hergott und Kunigunde Hergott wieder verwendet worden. Es gibt ferner täuschende Nachschnitte in Augsburger Drucken. Eine genaue Aufstellung mit Konkordanzangaben und Nachweis der Wiederverwendung hat Hildegard Zimmermann 1931 angekündigt. Sie ist anscheinend nicht erschienen.

Lit.: Weimarer Luther-Ausg. II, 2, S. 404 f., Nr. 95 — Pauli, Nr. 528—674, 859—877, 879—883, 884 — drs., Nachträge, Nr. 883 α—δ, 863 α, β — Röttinger, Ergänzungen, Nr. 674 d, 1—2 und 3—17 — H. Zimmermann in Zeugnisse fränkischer Kultur (Fränkische Halbjahrsschrift), Nürnberg 1931, S. 109 ff. — Geisberg, Buchillustration, Nr. 907—1171

140 Sebald Beham: Dises buchlein zeyget an und lernet ein maß oder proporcion der Roß

Nürnberg: o. Dr. 1528

München, Bayerische Staatsbibliothek Rar. 691

Mit seinem Lehrbuch von der Proportion des Pferdes trat Sebald Beham in den Augen seiner Zeitgenossen so sehr in Wettstreit mit den kunsttheoretischen Schriften Albrecht Dürers, daß er in Verdacht geriet, dessen Manuskript gestohlen zu haben. Der Rat untersagte am 22. 7. 1528 den Druck des Behamschen Werkes, bis „das recht werk (Dürers Unterweisung der Messung, im Oktober 1528 erschienen), so Durer vor seinem absterben gefertigt und in druck ist, ausgee und zu liecht pracht werd". Behams Verteidigung und seine Bitte, das Verbot zurückzunehmen, blieben erfolglos. Er ließ daraufhin (vor dem 31. 8. 1528) sein Buch ohne Erlaubnis des Rates erscheinen und floh. Bücher und Druckformen wurden beschlagnahmt, aber wohl schon im Februar 1529 wieder freigegeben, als dem Künstler die Rückkehr nach Nürnberg erlaubt und die Strafe erlassen wurde. Behams Proportionslehre ist zweifellos kein Plagiat, er wendet eine vereinfachte Methode der Konstruktion an, deren Grundmaß die Bauchtiefe, nicht die Kopflänge des Pferdes bildet.

Der Druck enthält acht Holzschn., die in Behams Kunst- und Lehrebüchlein (Frankfurt, Chr. Egenolf bzw. Chr. Egenolfs Erben 1546, 1552, 1557, 1565, 1566, 1582, 1584, 1594

1605) wiederverwendet wurden. Originalseitige Kopien finden sich in: L. Rusius, Hippiatra sive Marescalia, Basel 1532.

Lit.: A. Bech, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 198 ff. — Pauli, Beham Nr. 1262—1296 — J. Kurthen, Zum Problem der Dürerschen Pferdekonstruktion. Ein Beitrag zur Dürer- und Behamforschung, in Rep. f. Kunstwiss. 24, 1923, S. 77 ff., bes. S. 92 f. — Hollstein III, S. 265.

141 Martin Luther: Ein nutzlichs Betbüchlein

Nürnberg: H. Formschneider (d. i. H. Andreae) 1536
(1. Ausg. u. d. T.: Ein sehr gute und nützliches Betbüchlein 1527)

Nürnberg, Germanisches National-Museum RL. 3691 k *Abb. S. 78*

Luthers zuerst 1522 in Wittenberg erschienenes Betbüchlein hat zahllose Auflagen erlebt. Auch in Nürnberg ist es bereits 1522 (von J. Gutknecht) nachgedruckt worden. Die erste Ausgabe von Hieronymus Andreae, der als Hieronymus Formschneider im Impressum zeichnete, enthält eine Titeleinfassung, 12 kleine Monatsbilder und 12 Holzschn. mit biblischen Themen.

Die vorliegende zweite Ausgabe bringt die Kalenderbilder (Pauli 1199—1210) nicht mehr. Die Titeleinfassung ist aus mehreren Stöcken zusammengesetzt. Die Ausgabe 1527 zeigt in der Mitte unten einen Genius mit zwei weißen Schilden, unser Druck eine bärtige Halbfigur inmitten von Ranken. Von den 12 übrigen Holzschn. sind 11 blattgroß, einer (fol. C III r) halbseitengroß. Sie befinden sich auf den fol. A IV r, D VI v, B VIII v, C III r, C VIII v, E III r, E IV r, F V r, G V v, I III v, L VIII r, O VI v.

Lit.: Weimarer Luther-Ausg. X, 2, S. 360, Ausg. b — Pauli, Nr. 1339, 675—686 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 335—346 — Hollstein III, S. 169.

Kat.-Nr. 137

HANS DÜRER

1490—1534/35 (?). Maler

Nach der Familienchronik Albrecht Dürers am 21. Februar 1490 in Nürnberg geboren. Zunächst wohl in der Werkstatt des Bruders tätig, der am 2. April 1506 aus Venedig schreibt, daß Hans sich bei Michael Wolgemut oder einem anderen Maler Arbeit suchen solle. 1509 wieder bei Albrecht beschäftigt, erhielt er von Jakob Heller ein Trinkgeld. 1510 anläßlich eines Streites zum letztenmal in Nürnberg erwähnt. Von 1527 an empfängt er Zahlungen in Krakau und wird seit 1529 als Hofmaler König Sigismunds I. genannt. Das Todesjahr steht nicht genau fest, da in den Rechnungsbüchern des Verwalters der königlichen Salzbergwerke sein Ableben für das Jahr 1534 vermerkt ist, die Rechnungsbücher des Schloßbaues auf dem Wawel jedoch noch eine Zahlung für 1535 enthalten.

Gemälde

142 Bildnis eines jungen Mannes

Bezeichnet oben links HD (ligiert), darüber die Jahrzahl 1511
Holz; 41:34,5

Rom, Galleria Spada *Tafel 15*

Auf einem der Rückseite aufgeklebten Pergament befinden sich drei mit Pinsel und Feder ausgeführte Zeichnungen: ein Adler mit einem Spruchband, die Halbfigur eines Heiligen, eine kleine Madonna im Strahlenkranz, durch eine Randlinie als eigenes Bild abgegrenzt. Die Zuschreibung des nicht gut erhaltenen Bildes basiert in erster Linie auf dem Monogramm. Wenn sich auch keine direkte Verbindung zu den besser gesicherten, wesentlich späteren Bildern herstellen läßt, so erscheint doch die Entstehung des Bildes im Dürerumkreis als durchaus möglich. Die Zeichnungen auf der Rückseite sind typisch nürnbergisch.

Lit.: A. Porcella, Le Pitture della Galleria Spada, Rom 1931, S. 131 u. 224 — H. Tietze und E. Tietze-Conrat, in Anz. d. German. Nat.-Mus. 1934/35, S. 81 ff. — H. Beenken, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 56, 1935, S. 67 ff. — F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 66 Anm. 1 — A. Santangelo, Catalogo del Museo di Palazzo Venezia I, I Dipinti, Rom 1946 — F. Hermann, Il Palazzo di Venezia, Rom 1948 — Federico Zeri, La Galleria Spada in Roma, Catalogo dei dipinti, Florenz [1954], S. 74, Nr. 273.

143 Der Hl. Hieronymus büßend

Bezeichnet rechts mit dem Monogramm HD (ligiert), darüber die Jahrzahl 1526
Lindenholz; 41:31

Krakau, Muzeum Narodowe

Monogramm und Herkunft aus Krakau, wo Hans Dürer am Hofe König Sigismunds I. beschäftigt wurde, machen das Bild zur Grundlage aller weiteren Zuschreibungen an den Maler. Eine Verbindung zum Werk des Bruders läßt sich nicht erkennen.

Lit.: H. Beenken, in Z. f. bild. Kunst 64, 1930/31, S. 93 — ders., in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 56, 1935, S. 66 — F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 67 ff.

144 **Der Hl. Hieronymus büßend**

Bezeichnet rechts mit dem Monogramm HD (ligiert), darüber die Jahrzahl 1532
Holz; 62×49

Venedig, Galleria „Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro *Tafel 14*

F. Winkler hat im Widerspruch zu H. Beenken darauf hingewiesen, daß kein direkter Zusammenhang mit A. Altdorfer bestehen müsse. Elemente der Landschaftsauffassung der Donauschule waren bereits um 1515 in Nürnberg bekannt. Weitere Anregungen scheinen dem Maler von den in Krakau aufgestellten Altären Hans von Kulmbachs zugeflossen zu sein.

Lit.: H. Beenken, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 56, 1935, S. 66 f. — H. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 68 f.

Zeichnung

145 **Das Jüngste Gericht**

Rs.: Aufschrift mit der blauen Feder der Vorderseite: Hans Durer und . . . . ; ferner Studie eines aus Wolken herauskommenden Armes (Feder) und zweier Spruchbänder mit einem M (schwarze Kreide)
Feder in Blau, reich aquarelliert; 213:320
Aus dem sog. Vischer-Album; oben links eine Nr. 13; Marke des Louvre (Lugt 1886)

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Von Hans Dürers Zeichenkunst besteht keine klare Vorstellung. Zeichnungen in Erlangen und London, die mit HD signiert sind, sind in sich unterschiedlich und geben keinen Anhaltspunkt für eine Zuweisung an Hans Dürer, wogegen die Aufschrift auf dem Pariser Blatt große Sicherheit gibt. Verschiedene Zeichnungen Albrecht Dürers haben anregend gewirkt (Winkler, Nr. 180, 196, 445). F. Winkler nimmt an, daß die in schwarzer Tusche ausgeführten Teufel und die Flammen der Hölle auf Albrecht Dürer selbst zurückgehen, eine Ansicht, die im Pariser Katalog abgelehnt wird.

Lit.: Schilling, Nr. 32 — F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 72 f. — Kat. Paris 1, Nr. 192.

NIKOLAUS GLOCKENDON

? bis 1533/34. Miniaturmaler

Mitglied einer Nürnberger Miniatoren-Familie. Anhaltspunkte, aus denen das Geburtsjahr erschlossen werden könnte, bestehen nicht. Datierte Werke zwischen 1520 und 1531. Gestorben nach dem Totengeläutbuch von St. Sebald außerhalb Nürnbergs zwischen 13. Dezember 1533 und 1. März 1534.

Buchmalerei

146 Aktenband über die Fehde des Hans von Geislingen wider die Reichsstadt 1510—1513

Initialen und Randleisten von Nikolaus Glockendon
Perg. u. Papier; 42:29

Nürnberg, Staatsarchiv Amts- und Standbücher Nr. 146

1 r Initiale D. Unten in einem Kranz drei Schilde mit dem Reichswappen und den zwei Wappen der Stadt Nürnberg. Daneben zwei Putten in Hörner blasend; 2 r Initiale E und Ranke.

Schreiber der Akten ist Lazarus Spengler. Der Buchschmuck ist durch Stadtrechnungen zum Jahre 1520 für Glockendon gesichert. Wohl gleichzeitig wurden die Berichte Spenglers über den Bayerischen Erbfolgekrieg und über die Fehde mit Heinz Baum (1503—1512), beide im Staatsarchiv, Nürnberg, durch Glockendon mit einigen Initialen und Ranken versehen.

Lit.: A. Gümbel, Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte, Nürnberg 1919, S. 35, Anm. 2 – Th. Hampe, Thieme-Becker 14, S. 260 — H. Dannenbauer, Die Entstehung des Territoriums der Reichsstadt Nürnberg, Stuttgart 1928, S. 183, Anm. 1098.

147 Neues Testament nach der Übersetzung Martin Luthers v. J. 1522 (Septemberbibel)

Miniaturen von Nikolaus Glockendon
Perg.; 2 Bände, 2270 Seiten durchgezählt; 32:23
1682 aus dem Besitz des Freiherrn von Erßken von Herzog Ferdinand zu Braunschweig-Lüneburg erworben

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek

Nach den dem 1. Band vorgesetzten Aufzeichnungen aus dem Jahre 1682 wurde das Werk im Auftrag des Herzogs Johann Friedrich zu Sachsen 1522/24 in Nürnberg hergestellt und von Nikolaus Glockendon illuminiert. S. 2 u. 940 das sächsische Wappen. S. 2100 in der Randleiste auf einem Täfelchen: Nicklas Glockendon Illuminist zu Nurenberg 1524

Band 1
S. 1 Matthäus schreibend in der Stube; 253 Markus am Pult im Zimmer; 417 Lukas am Pult schreibend; 709 Johannes auf Patmos. Bez. NG 1523

Band 2
S. 939 Pfingsten; 1409 Paulus übergibt einem Boten seinen Brief an die Korinther; 1529 Paulus gibt einem davoneilenden Boten Anweisungen (Zum 2. Korintherbrief); 1599 Paulus überliest sitzend den Brief an die Galather, während der Bote wartet; 1603 Paulus in einer Halle am Pult sitzend; der Bote birgt den Brief an die Galather in seiner Tasche; 1644 Paulus übergibt in einer Vorhalle den Epheserbrief an den Boten; 1685

Paulus in einer Stube am Pult sitzend, schreibt am Philipperbrief; der Bote wartet; 1715 Paulus gibt dem Boten Ermahnungen (Zum Kolosserbrief); 1744 Paulus übergibt dem Boten den ersten Thessalonicherbrief; 1771 Paulus, am Schreibtisch sitzend, ermahnt den weggehenden Boten (Zum 2. Brief an die Thessalonicher); 1789 Paulus gibt dem Boten, der den ersten Brief des Timotheus in der Hand hält, Anweisungen; 1821 Paulus übergibt dem Boten den zweiten Brief an Timotheus; 1846 Paulus übergibt dem Boten den Brief an Titus; 1862 Paulus vertraut dem Boten den neben ihm stehenden Onesimus an (Zum Brief an Philemon); 1873 Petrus kniend vor dem Tuch mit den mancherlei Tieren; oben: Gottvater segnend (Zum 1. Petrusbrief); 1908 Petrus im Gefängnis am Pult schreibend; 1933 Johannes auf Patmos; 1967 Johannes am Tisch lesend; 1977 Paulus, aus einem Hause tretend, entläßt den Briefboten (Hebräerbrief); 2070 Jakobus übergibt seinen Brief dem wartenden Boten; 2099 Judas Th. überliest am Tisch seinen Brief; 2112 Johannes schaut die sieben Leuchter; 2116 Zu Offenbarung 1, 12 ff.; 2139 Zu Offenbarung 4, 2 ff.; 2149 Zu Offenbarung 6, 1 ff.; 2153 Zu Offenbarung 6, 9 ff.; 2155 Zu Offenbarung 6, 12 ff.; 2158 Zu Offenbarung 7; 2165 Zu Offenbarung 8; 2170 Zu Offenbarung 9; 2175 Zu Offenbarung 9, 13 ff.; 2179 Zu Offenbarung 10; 2184 Zu Offenbarung 11; 2190 Zu Offenbarung 12; 2202 Zu Offenbarung 13; 2209 Zu Offenbarung 14; 2214 Zu Offenbarung 14, 17 ff.; 2218 Zu Offenbarung 15; 2225 Zu Offenbarung 16; 2232 Zu Offenbarung 17; 2245 Zu Offenbarung 19, 11 ff.; 2250 Zu Offenbarung 20; 2256 Zu Offenbarung 21;

Lit.: Karl Ph. Chr. Schönemann, 100 Merkwürdigkeiten der Herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, Hannover 1849, Nr. 68 — Gabelentz, S. 50 f. — Th. Hampe, Thieme-Becker 14, S. 260.

148 Horae beatae Mariae virginis (sog. Glockendonsches Gebetbuch)

Miniaturen von Nikolaus Glockendon, Randleisten von Georg Stierleyn.
Perg.; 60 Blätter; 23:17,5

Aschaffenburg, Hofbibliothek Ms. 9

Geschrieben im Auftrag des Kardinals Albrecht von Brandenburg. 1 r eigenhändige Eintragung: Anno domini mvcxxxi sabbato post Invocavit completum est praesens opus Albertus Cardinalis moguntinus ect. manu propria scripsit; 10 v ANNO DOM(INI) MDXXX; 37 r ANNO DO(MINI) 1530 G.S.A.F.

Innenseite des Vorderdeckels: Brustbild des Albrecht von Brandenburg nach Dürers „kleinem Kardinal" (B. 102), darunter Wappen des Kardinals zwischen zwei Fabelwesen, bez. NG (ligiert); 1 v Großes Wappen des Kardinals; 15 v Verkündigung an Maria, bez. NG; 20 v Mariae Heimsuchung, bez. NG; 24 v Schmerzhafte Muttergottes mit Szenen aus Marienleben und Passion, bez. NG; 25 r Geburt Christi, bez. NG; Anbetung der Könige, bez. NG; 30 v Darstellung Christi im Tempel, bez. NG; 32 v Flucht nach Ägypten, bez. NG; 43 r Bathseba, bez. NG. Geburt Christi bis auf kleine Abweichungen getreu nach Dürers Paumgartner-Altar, die übrigen Marienszenen freier nach den Holzschnitten des Marienlebens.

Außerdem auf dünneres Perg. gemalt und eingefügt 36 v Marientod, 39 v David, 48 v Beerdigung von einem niederländischen Maler aus der Werkstatt des Simon Bening.

Lit.: I. Merkel, Die Miniaturen und Manuscripte der Hofbibliothek in Aschaffenburg, Aschaffenburg 1836, S. 9 f. — P. Redlich, Kardinal Albrecht von Brandenburg und das Neue Stift in Halle. 1520—1541. Mainz 1900, S. 216 ff. — Th. Hampe, Thieme-Becker 14, S. 260 — F. Winkler, Flämische Buchmalerei des 15. und 16. Jh., Leipzig 1925, S. 158, 209 — 1000 Jahre Kunst u. Kultur in Aschaffenburg, Ausstellung Aschaffenburg 1957, Nr. 200 — Bayerns Kirche im Mittelalter, Ausstellung der Bayer. Staatl. Bibliotheken, München 1960, Nr. 273.

Gebetbuch des Herzogs Johann Albrecht von Mecklenburg

s. Nr. 69

Lateinisches Beicht- und Meßgebetbuch des Kardinals Albrecht von Brandenburg

s. Nr. 70

Hans von Kulmbach: Titelholzschnitt der „Wunderbarlichen Geschichten" Kat.-Nr. 28

HANS SUESS VON KULMBACH

um 1480—1522. Maler, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Geboren nach Sandrart in Kulmbach. Aus stilkritisch zugeschriebenen Holzschnitten kann eine Tätigkeit in Dürers Werkstatt seit ca. 1500 angenommen werden. 15. März 1511 Erwerb des Nürnberger Bürgerrechtes. 1511 und 1514/16 Aufträge für Krakau, wahrscheinlich verbunden mit einem kürzeren Aufenthalt in der Stadt. Gestorben zwischen dem 29. November und 3. Dezember 1522.

Gemälde

149 Flügel des Nikolausaltares in St. Lorenz

a Der Hl. Oswald
Linker Flügel; Tannenholz

b Der Hl. Nikolaus
Rechter Flügel; Tannenholz; je 196:55

c Der Hl. Damian
Linker Standflügel; Tannenholz

d Der Hl. Cosmas
Rechter Standflügel; Tannenholz; je 197,5:55

a, b Nürnberg, Evang.-Luth. Kirchenstiftung St. Lorenz

c, d Nürnberg, Germanisches National-Museum (Protest. Kirchenverwaltung) Tafel 17, 25

Der Nikolausaltar in St. Lorenz wurde von Jörg Koeler 1500 in seinem Testament bedacht, „um ihn von neuem machen lassen". Der ältere Altar, der die gleichen Heiligen zeigte, wurde in die St.-Peters-Kapelle am Siechengraben versetzt, wo er sich erhalten hat. 1948/49 wurde er von Übermalungen befreit (Troche). Durch den Nachweis des Vorbildes wurde die vermutete Zugehörigkeit der Standflügel mit Cosmas und Damian zum Nikolausaltar gesichert, da auch auf dem älteren Altar außer Nikolaus und Oswald Cosmas und Damian vertreten sind. Die Zusammenhänge bestätigen auch die frühe Ansetzung um 1505. E. Schilling und F. Winkler haben die Silberstiftzeichnung eines jungen Mannes mit dem Hl. Cosmas in Verbindung gebracht (vgl. Nr. 193). Rettberg sah die Standflügel im Landauer Brüderhaus in Nürnberg.

Lit.: Murr, S. 135 — Rettberg, Briefe, S. 167 — drs., Kunstleben, S. 139 — Koelitz, S. 35 — Weinberger, S. 184 — Schilling, S. 14 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 6, Nr. 11/12 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 43 — Hannah S. M. Amburger, Die Familiengeschichte der Koeler, Ein Beitrag zur Autobiographie des 16. Jahrh., in Mitt. d. Vereins f. Geschichte d. Stadt Nürnberg, 30, 1931, S. 212 — Lutze-Wiegand, S. 76 — Winkler, Kulmbach, S. 47 — E. G. Troche, Der Koeler-Altar in der St.-Peters-Kapelle am Siechengraben in Nürnberg, in Festschrift für Eugen Stollreither, Erlangen 1950, S. 212.

150 Flügel eines kleinen Altärchens

a Der Hl. Johannes der Evangelist
Linker Flügel; Lindenholz; 45,5:15

b Die Hl. Magdalena
Rechter Flügel; Lindenholz; 45,5:15,5
Früher Slg. Culemann

 Hannover, Städtische Galerie im Landesmuseum

Noch vor dem 1508 datierten Flügel ehem. in Cadolzburg, gleichzeitig mit dem Nikolausaltar in St. Lorenz entstanden.

Lit.: Koelitz, S. 61 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94 — Stadler, S. 105, Nr. 9 — Winkler, Kulmbach, S. 55.

151 **Bildnis eines jungen Mannes**

Rechts oben falsches Dürermonogramm und Jahrzahl 1509
Lindenholz; 39:32,5
Versteigerung Heberle, Köln 1890 und 1897; Drouot, Paris 1900; Slg. Jerkes, New York 1910, Geschenk von F. Hermann, New York 1912

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie

Das von F. Winkler (1928) als Kopie eines Bildes von Dürer vielleicht von der Hand Schaffners bezeichnete und von Baldass Schäufelein zugeschriebene Porträt wurde von Winkler (1959) mit guten Gründen als Arbeit Kulmbachs von 1509 veröffentlicht. Es wäre das früheste bekannte Bildnis Kulmbachs.

Lit.: Winkler, Dürer, 1928, S. 92 — L. v. Baldass, Studien zur Augsburger Porträtmalerei des 16. Jahrhunderts, in Pantheon 6, 1930, S. 395 — Winkler, Kulmbach, S. 55.

152 **Flügel eines Peter-und-Paul-Altares**

a Jesu Erscheinung am See Genezareth (Joh. 21, 7)
Linker Flügel; Holz; 128,5:95,5
Rückseite: Hl. Petrus obere Hälfte

b Befreiung Petri aus dem Gefängnis
Linker Flügel; Holz; 131,5:95
Rückseite: Hl. Petrus untere Hälfte

c Predigt des Hl. Petrus
Mittelstück; Holz; 130:95,5

d Martyrium des Hl. Petrus
Mittelstück; Holz; 132:96

e Bekehrung des Hl. Paulus
Mittelstück; Holz; 130:96

f Abschied der Apostel Petrus und Paulus
Mittelstück; Holz; 132:96

g Entrückung des Hl. Paulus
Rechter Flügel; Holz; 130:96
Rückseite: Hl. Paulus obere Hälfte

h Enthauptung des Hl. Paulus
Rechter Flügel; Holz; 130:95
Rückseite: Hl. Paulus untere Hälfte

f und h 1773 aus der Guardaroba des Palazzo Pitti, die übrigen 1843 aus der Guardaroba des Palazzo Vecchio, wo sie in der Sala dei Gigli hingen.
c—f nicht ausgestellt

Florenz, Galleria degli Uffizi *Tafel 18/19*

Der nicht datierte Altar, von Koelitz 1507, von Winkler vor 1510, von Stadler 1510 und von Buchner 1515 angesetzt, ist wahrscheinlich zwischen dem verbrannten Flügel in Cadolzburg (1508) und dem Annen-Altar in St. Lorenz (1510) entstanden. Stadler, der als einziger die Flügelrückseiten mit den je zwei Tafeln zusammenfassenden gewaltigen pathetischen Gestalten von Petrus und Paulus erwähnt, sieht in diesen Arbeiten eines Malers, der nicht in der Nürnberger Tradition steht. Diese Feststellung und einige

Anklänge an polnische Trachten lassen es als möglich erscheinen, daß bereits dieser Altar für Krakau bestimmt war.

Lit.: Koelitz, S. 38 — Weinberger, S. 187 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 110 f., Nr. 29 — Winkler, Kulmbach S. 48 f.

153 Flügel eines Marienaltares

a Heimsuchung Mariae

Flucht nach Ägypten

b Anbetung des Kindes

Tod Mariae

Fichtenholz; je 61:40
Von Peter Weil, Bamberg

Bamberg, Kunstsammlungen der Stadt

Der früheste der kleinen Marien- oder Sippenaltäre, um 1510 entstanden. Die kurzen Gestalten mit gnomhaft großen Köpfen finden sich auch auf dem Peter-Paul-Altar.

Lit.: Koelitz, S. 34 — Dörnhöffer, S. 443, 462 — Weinberger, S. 188 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94 — Stadler, S. 117, Nr. 65 — Winkler, Kulmbach, S. 69.

154 Flügel des Annenaltares in St. Lorenz

a Die Hll. Vitalis und Dionisius
Unten die Inschrift: S VITALIS S DIONISIVS
Außenseite des linken Flügels; Fichtenholz; 154:55

b Die Hll. Gubinus und Sigismund
Unten die Inschrift: S GVBINVS S SIGISMVNDVS; darüber das Monogramm HK (ligiert) und Jahrzahl 1523
Außenseite des rechten Flügels; Fichtenholz; 154:55

c Der Hl. Josef
Innenseite des linken Flügels; Fichtenholz; 157:55

d Der Hl. Joachim
Innenseite des rechten Flügels; Fichtenholz; 157:55

e Die Hll. Zacharias und Elisabeth
Linker Standflügel. Oben und unten beschnitten; Fichtenholz; 142:58

f Die Hll. Willibald und Benedikt
Rechter Standflügel. Oben und unten beschnitten; Fichtenholz; 142:58

g Der Stifter und seine Söhne
Oben Jahrzahl 1510. Links Schild mit der Hausmarke des Stifters; unten die Inschrift: Anno dni mv^{c} vnd/vij jahr am tag Tiburcij/ist verschiden der erber/man Haintz Mayer dem Got gnedig sey
Linker, feststehender Flügel der Predella; Fichtenholz; 60:62

h Die Stifterin
Rechts Schild mit Wappen der Stifterin: auf Gold aufgerichteter Bär; unten die Inschrift: Anno dni 1521 am heilig/en Auffarts tag verstarb die/erber Frau Otilia Haincz/Mayrin stifterin diser pfrundt der got gnedig/vnd barmherczig sey
Rechter feststehender Flügel der Predella; Fichtenholz; 60:62
c—f Wallerstein-Slg.

a—b, g—h Nürnberg, Evang.-Luth. Kirchenstiftung St. Lorenz (g—h nicht ausgestellt)

c—d München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

e—f München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

Durch Freilegung der Jahrzahl 1510 auf der Predella ist die Entstehung des Altares, der zum Gedächtnis des 1507 verstorbenen Heinz Mayer gestiftet wurde, vor den

Krakauer Werken gesichert. Das Monogramm und die Jahrzahl 1523 sind eine später Zufügung, die wahrscheinlich bei der Ergänzung der Inschrift der rechten Predellenseite nach dem Tode der Ehegattin Ottilie Mayer († 1521) angebracht wurde. Die Tafeln mit Josef und Joachim zeigten oben ursprünglich an Stelle des erneuerten Goldgrundes Schnitzwerk.

Lit.: Murr, S. 135 — Rettberg, Kunstleben, S. 139 — drs., Briefe, S. 167 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, Nr. 79 — Winkler, Kulmbach, S. 51 ff.

155 Flügel eines Altares der Georgskirche in Wendelstein

a Der Hl. Andreas

Außenseite des linken Flügels

b Der Hl. Antonius

Oben auf einem hängenden Täfelchen die Jahrzahl 1510
Außenseite des rechten Flügels

c Der Hl. Laurentius

Innenseite des linken Flügels

d Der Hl. Sebald

Innenseite des rechten Flügels

e Der Hl. Sebastian

Linker Standflügel

f Der Hl. Christophorus

Rechter Standflügel; Fichtenholz; je 66,5:27
Auf den nicht ausgestellten Predellenflügeln außen Christus und Maria in Halbfigur, innen Verkündigung und Anbetung der Könige. Auf den Rückseiten von Schrein und Standflügeln Jüngstes Gericht.

Wendelstein b. Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche — Tafel 20

Der in der Kulmbach-Literatur bisher nicht erwähnte Altar ist unter Mitarbeit von Hilfskräften entstanden. Der Christophorus setzt zwar die Zeichnung Kulmbachs in Paris (W. 16) oder deren Vorbild voraus, greift aber auch wieder auf den Christophorus aus Dürers Täfelchenserie zurück.

Lit.: Die Kunstdenkmäler von Bayern, Stadt und Landkreis Schwabach, S. 398.

156 Flügelbilder eines Marienaltares

a Geburt Mariens

Fichtenholz; 60,7:38

b Heimsuchung Mariens

Fichtenholz; 60:36,5

c Christus erscheint seiner Mutter

Fichtenholz; 60,7:37

d Ausgießung des Heiligen Geistes

Fichtenholz; 60,7:38,1

Karl-Lampe-Stiftung (1847)

Leipzig, Museum der bildenden Künste

Entstanden um 1510/11. Stadler versuchte aus den vier Marienszenen in Leipzig zusammen mit vier weiteren, die sich jetzt in München, New York und Nürnberg

Hans von Kulmbach: Titelholzschnitt zur Fünften „Komödie" der Hrosvita Kat.-Nr. 225

befinden, einen Altar zu rekonstruieren, dessen Mitteltafel die Marienkrönung in Wien gebildet habe. Doch ist das stilistisch eng mit dem Krakauer Katharinenaltar verbundene, 1514 datierte Wiener Bild später als die Marienszenen, unter denen sich die Leipziger wiederum stilistisch etwas von den übrigen unterscheiden. Wahrscheinlicher ist die Vermutung Buchners, daß die jetzt in München befindliche Predella mit dem Marientod zu den Leipziger Flügeln gehört habe.

Lit.: Koelitz, S. 63 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94 — Stadler, S. 116, Nr. 63 — Winkler, Kulmbach S. 69.

157 **Tod Mariens**

Holz; 39,4:98,5
Versteigerung Stallforth, Helbing 1919 und Versteigerung Lepke, April 1929; 1936 bei Fleischmann, München; 1937 von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erworben.

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Als Predella wahrscheinlich zu den Marienszenen in Leipzig gehörend. Ikonographisch ungewöhnlich die Darstellung des Palmenzweigs, den nach der „legenda aurea" ein Engel Maria drei Tage vor ihrem Tode überbrachte.

Lit.: Stadler, S. 111, Nr. 34 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94 — Die Legenda aurea des Jacobus de Voragine aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Heidelberg 1955, S. 583.

158 **Mitteltafel eines Marienaltares aus dem Paulinerkloster auf der Skalka**

Anbetung der Heiligen Drei Könige

Links am Balkenwerk Monogramm HK (ligiert) und Jahrzahl 1511
Lindenholz; 153:110
Slgen. J. Th. Reichsritter von Pachner, Edler von Eggenstorff 1820; Rosthorn, Klagenfurth, 1872; F. Lippmann, Berlin 1876

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie

Obwohl sich die Berliner Tafel nicht bis Krakau zurückverfolgen läßt, ist der Zusammenhang mit den Marienszenen aus dem Paulinerkloster auf der Skalka in Krakau unbestritten. Ob der Altar ursprünglich für die Kirche dieses Klosters bestimmt war, ist ungewiß. Im Manne rechts hinter dem stehenden König darf wohl der Stifter gesehen werden. Die Übernahme polnischer Trachten läßt auf einen Aufenthalt Kulmbachs in Krakau schließen. Dürers Mitteltafel des Paumgartner-Altares wie dessen Epiphanie in Florenz haben Kulmbach beeinflußt. Josef erinnert an den gleichen Heiligen auf den Jabachschen Flügeln (München, A. P.), die ursprünglich mit dem Florentiner Bild verbunden waren. Die Form des Monogramms ist ungewöhnlich, da meistens die ersten Vertikalbalken der beiden Buchstaben verschmolzen sind. Vorarbeiten für den Altar sind wahrscheinlich die Zeichnungen der Köpfe von Maria und Josef in Erlangen (vgl. Nr. 203 und 204). Die obere Hälfte der Außenseite des linken Flügels mit dem Oberkörper einer Hl. Katharina befindet sich im Nationalmuseum zu Krakau (Slg. Czartoryski). Die übrigen Flügelbilder des Altars sind seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Eine Rekonstruktion des Altars bei Stadler.

Lit.: Koelitz, S. 45 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 237/38 — Stadler, S. 110 f., Nr. 33 — Winkler, Kulmbachzeichnungen, S. 67 ff., Nr. 55/56 — drs., Kulmbach, S. 59 ff. — J. Bialostocki-M. Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, Warschau 1956, S. 493, Nr. 112.

159 Bildnis des Markgrafen Kasimir von Brandenburg

Oben die Inschrift: MARGGRAVE CASIMIR HET DISE GESTALT ALS ER WAS DREISSICK IAR ALT. 1511 und HK (ligiert)
Lindenholz; 43:39
Erworben 1928 aus dem Berliner Kunsthandel

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Das früheste durch das Monogramm gesicherte Bildnis Kulmbachs. Buchner verweist auf die Bedeutung des Jacopo de' Barbari für die Bildung von Kulmbachs Porträtstil. Markgraf Kasimir, geb. 1481, setzte 1515 zusammen mit seinem Bruder Johann seinen Vater Markgraf Friedrich d. Ä. ab und hielt ihn auf der Plassenburg gefangen. Seitdem war er so gut wie Alleinherrscher in den fränkischen Fürstentümern. Seit 1522 Markgraf von Ansbach, starb er 1527 in Ofen.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — drs., in Pantheon 1, 1928, S. 135 ff. — Stadler, S. 113, Nr. 47 — Winkler, Kulmbach, S. 71.

160 Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Magdalena und Stifterfamilie

Verstümmeltes Monogramm MR (ligiert)
Holz; 167:92
1777 erworben von den Erben Del Sera

Florenz, Galleria degli Uffizi — *Tafel 29*

Wohl zwischen 1511 und 1514 entstanden. Das ursprüngliche HK in MR verstümmelt. Das ritterliche Stifterpaar ist unbekannt. Die Landschaft, beim Peter-Paul-Altar noch weitgehend Hintergrundsstaffage, gewinnt Bedeutung als Ausdruck der Bildstimmung.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 114, Nr. 51 — Winkler, Kulmbach, S. 70.

161 Flügelbilder eines Marienaltares

a Verkündigung an Maria
Tannenholz; 61:39

b Geburt Christi
Tannenholz; 59,5:38

c Anbetung der Könige
Tannenholz; 61:38

d Himmelfahrt Christi
Tannenholz; 62,3:38,4
a, b Burg zu Nürnberg; c, d Versteigerung Helbing 1919

a Nürnberg, Germanisches National-Museum

b München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

c Allentown, Art Museum, The Samuel H. Kress Collection — *Tafel 21*

d New York, The Metropolitan Museum of Art, Purchase, 1921, Rogers Fund

Um 1512/13 entstanden. Stilistisch entwickelter als die Marienszenen in Leipzig und etwa gleichzeitig mit der Tuchergedächtnistafel entstanden. Verkündigung und Geburt werden von Rettberg in der Galerie im Landauer Brüderhaus zu Nürnberg erwähnt. Der Altar stammt also sicher aus einer Nürnberger Kirche.

Lit.: Rettberg, Briefe, S. 167 — drs., Kunstleben, S. 139 — Koelitz, Kulmbach, S. 63 — The Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, New York 16, 1921, S. 133 f. — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 116, Nr. 63 — Ch. L. Kuhn, A catalogue of German paintings, Harvard 1936, Nr. 207 — Winkler, Kulmbach, S. 69.

162 Gedächtnisbild für Propst Lorenz Tucher

Mitte: Maria mit dem Kinde und den Hll. Katharina und Barbara

Rechts an der Mauer Malstock mit Zettel darauf HK (ligiert) 1513

Links: Die Hll. Laurentius und Petrus empfehlen den knienden Lorenz Tucher der Madonna

Unten Tucherwappen und große Tafel mit Inschrift in Kapitale: D(eo) O(ptimo) M(aximo) ET SS(anctissimae) V(irgini) M(ariae)/Lavrencivs Tvchervs ivr(is) doc(tor) d(ivi) Lav/ren(tii) prepo(situs) Ratisp(onensis) cano(nicus) cvrens et vicem/tamen vir bonus ervditvs integer/anima deo reddita ossa in sepvl/chro gentilicio sita/bene vales a vigila viator qvisqvis/es bvlla es/vixit virtvose ann(os) LVII men(ses) VII di(es) XV mori(ens) ann(o) M DIII octavo calen(das) april(is) [25. März] /sola salva servire deo svnt/cetera fravdes

Rechts: Die Hll. Johannes d. T. und Hieronymus

Lindenholz; Mitte 151:228,5; Seiten je 151:150; Gesamtmaße mit dem alten Rahmen 167:653. Die Seitenteile sind nicht beweglich

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Sebald *Farbtafel*

Die Votivtafel wurde von Martin Tucher, dem Stiefbruder des Verstorbenen, gestiftet. Lorenz Tucher (1447—1503) war seit 1478 Propst von St. Lorenz in Nürnberg und seit 1483 Domherr an St. Peter zu Regensburg. Darauf und auf seinen Vater Hans und seine Mutter Barbara, geb. Hegner, beziehen sich die dargestellten Heiligen Lorenz, Petrus, Johannes und Barbara. Eine Glasscheibe mit seinem Bild von 1487 befindet sich in der Slg. Dr. Bremen, Krefeld. Der italienische Einfluß auf Form und Farbe der „Sacra conversazione" ist so stark, daß eine von C. Glaser, J. Muczkowski und J. Zdanowski angedeutete Möglichkeit persönlicher Kenntnis Kulmbachs von italienischen Gemälden nicht von der Hand zu weisen ist. „Es gibt vielleicht kein zweites Malwerk der deutschen Kunst der Dürerzeit, das mehr italienisch ist als die Tuchertafel" (Winkler). Zu den Entwurfszeichnungen, vgl. Nr. 403. Auf Verwandtschaft des Hl. Laurentius mit Dürers Holzschnitt mit den Hll. Stephanus, Sixtus und Laurentius (B. 108) verwies Stadler.

Lit.: Neudörfer, S. 134 — Sandrart, S. 76 — Rettberg, Kunstleben, S. 138 — Koelitz, S. 29 u. 54 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, in Z. f. bildende Kunst 1928/29, S. 215 — ds., in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/35, S. 69 ff. — J. Muczkowski u. J. Zdanowski, Hans Suess z. Kulmbachu, Krakau 1931, S. 80, 82 — C. Glaser, Die Altdeutsche Malerei, München 1924, S. 350 — Stadler, S. 119, Nr. 78 — Winkler, Dürerzeichnungen, Bd. 2, S. 154 f., Nr. 508/10 — drs., Kulmbachzeichnungen, S. 84, Nr. 89 — drs., Kulmbach, S. 63 f. — E. Lutze, in Deutsche Kunst 7, 1941, Lieferung 2, Taf. 21 — P. Strieder, Eine Scheibe mit dem Bildnis Lorenz Tuchers, in Z. f. Kunstgesch. 22, 1958, S. 177 f. — drs., in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 535 f. — L. Oehler, in Marburger Jahrb. 17, 1959, S. 113 u. Anm. 206.

163 Flügel eines Altares

a Hl. Laurentius

Linker Flügel

b Hl. Stephanus

Rechter Flügel; Fichtenholz; je 106:32
Auf den Rückseiten ehemals Reliefs
Aus Slg. Ruder, Bamberg

München, Bayerisches Nationalmuseum

Um 1513. Der Hl. Laurentius sehr verwandt der Darstellung des gleichen Heiligen auf der Tuchergedächtnistafel. Stadler verweist auf den Zusammenhang mit Dürers Holzschnitt B. 108.

Lit.: Koelitz, S. 42 — Stadler, S. 26, Nr. 43 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94.

Hans von Kulmbach: Gedächtnisbild für Propst Lorenz Tucher   Kat.-Nr. 162

Hans von Kulmbach: Gedächtnisbild für Propst Lorenz Tucher Kat.-Nr. 162

164 Flügel eines Katharinenaltares aus der St.-Marien-Kirche in Krakau

a Bekehrung der Heiligen durch ein Marienbild
Auf einem Blatt, das an den Baumstamm geheftet ist, Monogramm HK (ligiert) und Jahrzahl 1514
Lindenholz; 120:64

b Disputation mit den Philosophen vor Kaiser Maxentius
Im rechten Fenster Vierpaßscheibe mit Wappen des Bürgermeisters Jan Boner
Lindenholz; 119:64

c Verbrennung der bekehrten Philosophen

d Das Rad, auf dem die Hl. Katharina gerädert werden soll, zerbricht

e Kaiserin Faustina und der General Porphyrius besuchen Katharina im Gefängnis

f Enthauptung der Kaiserin Faustina
Lindenholz; 121:63

g Enthauptung der Hl. Katharina

h Übertragung des Leichnams der Heiligen auf den Berg Sinai
Rechts unten auf einem Schild die Inschrift: HANC DIVE VIRGINIS KATHERINE / HISTORIAM JOHANNES / ....ENSIS / CIVIS FACIEBAT ANNO DNI / 1515 / HK (ligiert)
Lindenholz; 118:62
e, g verschollen; c, d nicht ausgestellt

Krakau, St.-Marien-Kirche *Tafel 22—24*

Der Altar wurde wahrscheinlich von Bürgermeister Jan Boner, dessen Wappen auf einem Fenster in der Szene der Disputation der Heiligen angebracht ist, für die Familienkapelle in der Marienkirche zu Krakau gestiftet. Der Schrein und die Predella sind verloren, die Tafeln wurden seitlich beschnitten und als Türen der Sakristeischränke benützt. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Bilder restauriert und einzeln verglast. Seit dem Ende des zweiten Weltkriegs sind die Tafeln mit dem Besuch der Kaiserin im Gefängnis und der Enthauptung der Heiligen verschollen. Die gewaltsam gelöschte Zeile auf der letzten Szene des Zyklus hat nicht, wie Stadler meint, den Namen des Stifters enthalten, sondern ist „Johannes Sues Norimbergensis civis" zu lesen.

Lit.: J. v. Lepkowski, Die Marienkirche in Krakau, in Mitt. d. K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 9, 1864, S. 106 — Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 2, 1881, S. 161 — Koelitz, S. 57 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 127 f., Nr. 109 — Winkler, Kulmbach, S. 55 f.

165 Krönung Mariens

Bezeichnet unter Maria HK (ligiert). Rechts darüber in den Wolken Reste einer Jahrzahl, die letzte Ziffer 4 noch lesbar. Weiter rechts falsches Dürermonogramm und falsche Jahrzahl 1514. Rechts neben dem unbekannten Stifter sein Wappen: auf blau-rot geviertelten Grund zwei sich umhalsende Schwäne
Fichtenholz; 117:79; unten wenig beschnitten
Slg. Erzherzog Leopold Wilhelm

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

Unter Anlehnung an Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 94) aus dem Marienleben. Die stilistische Nähe zum Katharinenaltar und die Reste der alten Datierung bestätigen die richtige Übernahme der ursprünglichen Angabe in die erneuerte Jahrzahl. Das Bild dürfte in Krakau neben der Arbeit am Katharinenaltar entstanden sein. Bei dem Stifter wird es sich um einen Krakauer Bürger handeln.

Lit.: Koelitz, S. 63 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 — Stadler, S. 116, Nr. 62 — Winkler, Kulmbach, S. [illegible]

166 Bildnis eines Mannes

Rechts oben HK (ligiert) und darüber die Jahrzahl 1514; links die Inschrift IA 33
Holz; 41:31

London, Edward Speelman Ltd. *Tafel 30*

Das erst kürzlich wieder aufgetauchte Porträt bildete wohl das Gegenstück zu dem 1515 datierten Frauenbildnis in Dublin

Lit.: Versteigerung Sotheby and Co., London, 18. Nov. 1959, Nr. 71 — Weltkunst 29 (1959), Nr. 21 Abb. — P. Strieder, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 537.

167 Bildnis einer jungen Frau

Rechts oben HK (ligiert) und darüber die Jahrzahl 1515. Links die Inschrift I A 24
Holz; 40:30

Dublin, National Gallery of Ireland

Zugehörig wahrscheinlich ein 1514 datiertes Männerbildnis Kulmbachs, das 1959 bei Sotheby in London versteigert wurde. Dargestellt dürften Krakauer Persönlichkeiten sein, da Kulmbach dort 1514/15 am Katharinenaltar für die Marienkirche arbeitete. Im Katalog der National Gallery of Ireland von Thomas Bodkin richtig bezeichnet, doch von Stadler nicht erwähnt.

Lit.: W. Hugelshofer, in Pantheon 33, 1939, S. 19 — Winkler, Kulmbach, S. 71 f.

168 Predella eines Johannesaltares aus der St.-Marien-Kirche in Krakau

Die letzte Messe des Evangelisten Johannes

Rechts am Sockel der Säule Monogramm HK (ligiert) und Jahrzahl 1516. Die originale Inschrift mit dem rechten Bildrand z. T. abgeschnitten und wiederholt. Ebenso links die Inschrift (HANC) DIVI (JOHAN)NIS API (HIST) ORIAM (JOHAN)NES SVES (CIVIS N)VRMBERGEN (COM)PLEVIT
Fichtenholz; 84:144
Aus der Marienkirche in Krakau

Warschau, Muzeum Narodowe *Tafel 26/27*

Wahrscheinlich eine Stiftung des Bürgermeisters Jan Boner für die Familienkapelle in der Marienkirche in Krakau, wo sich die Predella noch im 19. Jahrhundert befand. Die seit dem Ende des 2. Weltkrieges verschollenen Flügel wurden im Kloster St. Florian in Krakau aufbewahrt.

Die Predella ist auf beiden Seiten beschnitten, das halbierte Monogramm rechts mit der Jahrzahl 1516 und die verstümmelte Inschrift links von späterer Hand wiederholt.

Lit.: J. v. Lepkowski, Die Marienkirche in Krakau, in Mitt. d. K. K. Central Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale 9, 1864, S. 106 — Mitt. d. Inst. f. österr. Geschichtsforschung 2, 1881, S. 161 — Koelitz, S. 58 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 128, Nr. 110 — J. Bialostocki-M. Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, Warschau 1956, S. 493, Nr. 110—111 — Winkler, Kulmbach, S. 66.

169 Außenseiten zweier Altarflügel

Verkündigung an Maria

Fichtenholz; je 121:43,5
Aus Slg. Oppolzer in Innsbruck

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums *Tafel 28*

Die Flügel werden von Buchner, dem Winkler zögernd zustimmt, noch vor 1510, von Stadler um 1513 datiert und von Koelitz als Spätwerk bezeichnet. Die „zerklüfteten" Gewänder haben zwar Ähnlichkeit mit der Faltengebung auf dem frühen Peter-Paul-Altar, doch bleiben dort die Figuren flächig, während sie hier rundplastisch von den Falten umgriffen werden. Der Einfluß von Werken des Veit Stoß, wie der um 1516 entstandenen Raphael-und-Tobias-Gruppe, scheint hier wirksam geworden zu sein.

Lit.: Koelitz, S. 64 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 118, Nr. 74 — Winkler, Kulmbach, S. 55 — P. Strieder, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 535.

170 Rosenkranzbild

Fichtenholz; 120:93
Aus der Kartause Heilsbach in Franken

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Etwas spätere, wohl um 1516/18 entstandene eigenhändige Replik der Mitteltafel des Rosenkranzaltares der Slg. Thyssen, Castagnola. Die Darstellung hat die durch das Rosenkranzgebet vermittelten Gnaden zum Inhalt, die durch den Kreuzestod Christi und die Fürsprache Mariae von der ewigen Verdammnis retten und in das Paradies führen. Die Bildanordnung geht auf einen Bamberger Holzschnitt von 1502 zurück und wird von Kulmbach auf einem 1515 dat. Holzschnitt wiederholt (vgl. Nr. 222).

Lit.: Koelitz, S. 64 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 94 — Stadler, S. 116 f., Nr. 64 — Winkler, Kulmbach, S. 60.

171 Bildnis eines Mannes

Rechts das Monogramm HK (ligiert), darüber die Jahrzahl 1518. Beides wohl auf Grund einer älteren Inschrift wiederholt
Tannenholz; 46:33
Früher Slg. Turner, London; Slg. Otto Held, Berlin

Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza

172 Bildnis einer Frau

Rechts Monogramm HK (ligiert), darüber die Jahrzahl 1518. Beides wohl auf Grund einer älteren Inschrift wiederholt
Tannenholz; 46:33
Früher Slg. Turner, London; Slg. Otto Held, Berlin

Castagnola, Sammlung Thyssen-Bornemisza

Lit.: E. Buchner, in Pantheon 1, 1928, S. 140, Anm. — Stadler, S. 131 — R. Heinemann, Slg. Schloß Rohoncz, 1. Teil, Verz. d. Gemälde, Lugano-Castagnola 1937, S. 85 — Winkler, Kulmbach, S. 87.

173 Die Hll. Sebastian und Rochus von einem Stifter verehrt

Am Baumstamm Monogramm HK (ligiert) und Jahrzahl 1518. Unten Wappen der in Nürnberg ansässigen Kaufmannsfamilie Stöckel aus Ulm und Geislingen
Lindenholz (?); 57:46
Aus kgl. Hannoveraner Besitz

Hannover, Niedersächsische Landesgalerie

Die Darstellung der beiden Heiligen als Wanderer ist angeregt durch die italienische Ikonographie der Raphael-Tobias-Gruppe des Veit Stoß, die von dem Florentiner Seidenhändler Raffael Torrigiani gestiftet wurde. Ein Hieronymus Stöckel ließ sich

Hans von Kulmbach: Apoll und Daphne aus dem Quatuor Libri Amorum Kat.-Nr. [illegible]

V·P·ΔΑΦΝΙ ΦΙΛΟΙϹ
Per iuga per scoplos perq; alta cacumina siluæ
Hic sequitur Lauram nudus Apollo suam
Sicq; cupit Lauri de fronde coronam
Dulcisonæq; suæ tangere fila Lyræ
Currat sub placida tandē requiescat ut umbra
Claudens foelici tempora cunc ta die

um 1496 in Nürnberg nieder. Blasius Stöckel war Prior der Nürnberger Kartause bis zu deren Aufhebung 1525.

Lit.: Koelitz, S. 62 — E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 131, Nr. 131 — G. v. d. Osten, Katalog der Gemälde Alter Meister in der niedersächsischen Landesgalerie Hannover, Hannover 1954, S. 79 — Winkler, Kulmbach, S. 91 — P. Strieder, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 535.

174 **Altar der Hll. Ritter in der Kirche zu Limbach**

a Der Hl. Georg
Linker Flügel

b Der Hl. Florian
Rechter Flügel; Holz; je 157:65

c Der Hl. Mauritius
Linker Standflügel

d Der Hl. Gereon (?)
Rechter Standflügel

e Christus und die Apostel
Predella
Auf den Rückseiten der beweglichen Flügel Reliefs
c—e nicht ausgestellt

Limbach b. Pommersfelden, Evang.-Luth. Kirche

Die Flügel wurden von Stadler in das Frühwerk Kulmbachs eingereiht, von Winkler in die Jahre 1511/17. Knappe verweist auf die manieristisch überlängten Gestalten und nimmt eine Entstehung um 1518 an. Das Vorbild der Hll. Georg und Eustachius auf Dürers Paumgartner-Altar wird besonders deutlich in dem Hl. Gereon.

Lit.: Stadler, S. 108, Nr. 18 — K. Sitzmann, in Nachrichten d. Vereins Freunde der Plassenburg 7, 1935, S. 12 — Winkler, Kulmbach, S. 69 — Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 185.

175 **Bildnis eines jungen Mannes**

Rechts oben bezeichnet mit dem Monogramm HK (ligiert). Am oberen Rand die Inschrift ETAS 29/ANNO 1520
Lindenholz; 39:32,5
Aus Slg. Kaufmann

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie

Die Bildniskunst Kulmbachs erreicht gegen Ende seines Lebens einen Höhepunkt. Die Einbeziehung der Hände entspricht älterer Nürnberger Tradition, die auch von Dürer wenig später, wohl unter dem Einfluß niederländischer Vorbilder, wieder aufgenommen wird. Das Bildnis zeigt deutlich die Entwicklung des Porträts im Kreis um Dürer, die zu dessen Schöpfungen auf der niederländischen Reise hinführt. Daneben bleibt der Bildnisstil Barbaris wirksam, wie der Vergleich mit dessen signiertem Porträt eines träumerischen jungen Mannes in Wien zeigt.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — ders., in Pantheon 1, 1928, S. 140 — Stadler, S. 133, Nr. 141 — Winkler, Kulmbach, S. 87 f.

176 **Bildnis eines jungen Mannes**

Tannenholz; 36:26
1928 aus dem Münchener Kunsthandel

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Wohl kurz nach dem 1520 datierten Berliner Bildnis unter Einfluß von Dürers niederländischen Erfahrungen entstanden. „Das sehr gut erhaltene Bildnis ist das dekorative Meisterwerk der Spätzeit schlechthin" (Winkler).

Lit.: Dürer-Ausstellung, Nr. 107 — E. Buchner, in Pantheon 1, 1928, S. 140 ff. — drs., Thieme-Becker 22, S. 93 f. — Stadler, S. 135, Nr. 150 — Winkler, Kulmbach, S. 88 — E. Lutze, in Deutsche Kunst 7, 1941, Lieferung 7, Taf. 10 a.

177 **Bildnis einer jungen Frau**

Holz; 42:33

Donaueschingen, Fürstlich Fürstenbergische Institute für Kunst und Wissenschaft

Das von Feuerstein als Gegenstück erwähnte Bildnis eines vornehmen Herren mit roter Mütze auf Schloß Heiligenberg, vielleicht Graf Ulrich XVI. von Helfenstein (1486—1548) darstellend, ist nach einer Mitteilung von Dr. C. A. Salm nicht zugehörig und kann deshalb nicht zur Datierung des Bildes und Identifizierung des Dargestellten beitragen. E. Buchner, der das Bild Kulmbach zuschrieb, datierte es um 1511. Die Tracht und vor allem der Halsschmuck machen eine wesentlich spätere Ansetzung notwendig.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 93 f. — drs., in Pantheon 1, 1928, S. 139 — Fürstlich Fürstenbergische Sammlungen zu Donaueschingen, Verzeichnis der Gemälde, IV. Ausgabe bearbeitet von H. Feuerstein, 1934, S. 47, Nr. 108 — Stadler, S. 114, Nr. 48 — Winkler, Kulmbach, S. 72.

NACHFOLGER DES HANS VON KULMBACH

178 **Zwei Flügel des ehem. Hochaltars (Welseraltares) der Frauenkirche zu Nürnberg**

a Begegnung an der Goldenen Pforte; Geburt Mariae

Innenseite des linken Flügels

b Mariae Tempelgang; Darstellung Christi im Tempel

Innenseite des rechten Flügels

Beweinung Christi

Außenseite der beiden Flügel. Lindenholz; je 241,5:113,5
Aus der Frauenkirche in Nürnberg

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Prot. Kirchenverwaltung)

Der Altar war eine Stiftung von Jakob Welser (1468—1541) und seiner Gemahlin Ehrentraut Thumer von Thumenberg. Die vom gleichen Ehepaar gestifteten, in Bruchstücken erhaltenen Welserfenster in der Frauenkirche sind 1522 datiert. Der Altar dürfte nicht wesentlich später entstanden sein und wurde 1815/16 zerstört. Der Aufbau läßt sich nach einem Kupferstich von J. M. Krauß nach J. A. Graff von 1696 rekonstruieren. Das innere Flügelpaar verbrannte 1945.

Die Flügelbilder stehen in einzelnen Typen Hans von Kulmbach nahe, dem auch der Entwurf für das Welserfenster zugeschrieben wird (vgl. Nr. 218). Wahrscheinlich erhielt Kulmbach auch den Auftrag für die Altarflügel. Die Ausführung erfolgte nach seinem Tod 1522 durch einen schwächeren Werkstattgehilfen, der sich in einzelnen Szenen eng an Holzschnitte Dürers anschloß. Der Schrein enthielt neben einer Madonna aus der Mitte des 15. Jahrhunderts Figuren eines von Veit Stoß beeinflußten Bildhauers.

Lit.: Nürnbergisches Zion, Nürnberg [1733], S. 42 — Murr, S. 90 — drs., Beschr. d. Marienkirche . . . in Nürnberg, Nürnberg 1804, S. 7 — Dürer-Ausstellung, Nr. 91 — Veit Stoß-Ausstellung, Nürnberg 1933, Nr. 57 — Lutze-Wiegand, S. 56 f.

NACH HANS VON KULMBACH

179 **Wandgemälde mit Szenen aus der Legende der Hl. Katharina**

Rechte Wand: Taufe der Katharina, Katharina vor dem Kaiser Maxentius, Geißelung der Katharina

Linke Wand: Bestattung der Katharina, die Seele wird von Engeln in den Himmel getragen, Enthauptung der Kaiserin Faustina

Lavierte Pinselzeichnung des 19. Jhs. aus einem Sammelband „Tucher'sche monumenta"

Simmelsdorf, v. Tucher'sches Familienarchiv

Der Zyklus ist offenbar nicht vollständig wiedergegeben, da Hauptszenen aus der Legende fehlen. In zwei weiteren Feldern sind das Radwunder und die Enthauptung der Katharina anzunehmen. Um welche der Tucher'schen Kapellen in Nürnberg es sich handeln könnte, ist noch nicht geklärt. Das Datum 1517 auf den Wappenscheiben hinter dem Altar kann auch für die Wandgemälde gelten. Die Hand Kulmbachs läßt sich in der Gestaltung der Landschaft, dem Gesichtsschnitt der Katharina auf der Geißelung und der Übernahme polnischer Tracht bei dem Kaiser auf der Enthauptung erkennen.

Glasgemälde

180 **Vier Scheiben aus dem Bamberger Fenster**

a—b Kaiser Heinrich d. Hl.

c—d Kaiserin Kunigunde d. Hl.

Hüttenglasverarbeitung und Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlothkonturierung mit halbdeckenden, transparenten Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite je 106,5:43,5

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Sebald n II, 6bc, 7bc

Das auf vier Zeilen und vier Lanzetten verteilte Stiftungsfenster des Bamberger Bischofs Veit I. Truchseß von Pommersfelden steht im Zeichen der Heiligenverehrung. Die zentrale Stelle nehmen die Patrone des Bamberger Domstiftes, die Hll. Heinrich und Kunigunde, ein, in adorierender Haltung sind ihnen die vormaligen Bischöfe Heinrich III. Groß von Trockau, Otto von Bamberg, Lampert von Brunn, Philipp von Henneberg und als Patrone die Hll. Petrus, Paulus und Georg zugesellt.

Die „Verneuung" des Fensters aus der Bauzeit des Chores (Weihe 1379) wurde 1502/03 bei „Meyster Veyten (Hirsvogel) Glasern" in Auftrag gegeben. Die Gesamtkosten betrugen über 60 Gulden. Während die Neufassung kompositionell dem gebräuchlichen Schema des 14. Jahrhunderts angepaßt ist, bilden die Laubwerkbaldachine über den Heiligen eine nahezu getreue Entlehnung aus dem Vorlagenschatz des Peter Hemmel von Andlau. Die unterste Stifterzeile folgt in Ikonographie und Komposition dem Bamberger Fenster des Wolf Katzheimer von 1493 (ehemals Langhaus St. Sebald). Allein modern und überaus fortschrittlich sind die dominierenden Einzelfiguren, sie zählen zu dem Bedeutendsten, was die Nürnberger Glasmalerei der Zeit aufzuweisen hat. Die einzige erhaltene Kartonzeichnung zu dem Fenster (der Hl. Petrus, London, Britisches Mus.) wurde von Winkler — nicht unwidersprochen — Hans von Kulmbach zugeschrieben, ebenso zwei kleinformatige Handrisse mit den Hll. Heinrich und Kunigunde (vgl. Nr. 216). Nach K. A. Knappe erweist sich das Bamberger Fenster als Werkstattarbeit Veit Hirsvogels,

der für die figürlichen Scheiben Albrecht Dürer (Ideenskizzen) und vielleicht auch Hans von Kulmbach (Umzeichnung als Kartons) bemüht haben mag.

Lit.: Neudörfer, S. 147 — F. F. Leitschuh, Studien und Quellen zur fränkischen Kunstgesch. d. 14. und 15. Jahrh., Freiburg/Schweiz 1918, S. 20 f. — J. Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg, Diss. München 1907, S. 50 f. — M. Weinberger, Die Nürnberger Malerei der Renaissance und die Anfänge der Dürerschule, Straßburg 1921, S. 226, 250 f. — Röttinger, Doppelgänger, S. 86 f. — N. Bonsels, Wolfgang Katzheimer von Bamberg, Straßburg 1936, S. 23 ff. — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 63, 74 — K. A. Knappe, Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald zu Nürnberg, Diss. Erlangen 1958 (in Druck) — Winkler, Kulmbach, S. 23 f. — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f.

181 a Der Hl. Augustinus

b Der Hl. Laurentius

Vierpaßscheiben in Hüttenglasverarbeitung mit rückseitigem Silberlotauftrag. Radiertechnik mit Braunlotkonturierung und halbdeckenden Überzugslotlagen
a 34,5:32; b 36:33
Slg. F. E. Sidney, Gal. Fischer, Luzern, Schweizer Privatbesitz

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Bei diesen Werkstattarbeiten handelt es sich offenbar um Zweit- oder Drittausführungen, deren genaue Datierung auf Schwierigkeiten stößt. Für den Augustinus hat sich eine Scheibenvisierung Hans von Kulmbachs (vgl. Nr. 211) erhalten, die gegen 1509 entstanden sein dürfte. Am nächsten verwandt ist die umfangreiche Folge für das „Haus zum goldenen Schild", nach Visierungen in der Art Hans Baldungs und Hans von Kulmbachs. Scheiben daraus, die mehrfach in Komposition und Format der des Hl. Augustinus folgen, befinden sich in den Museen von Berlin, Gotha, London, Wien und in der Pfarrkirche von Ingelfingen.

In der Slg. Sidney waren die Scheiben mit einer weiteren zugehörigen Vierpaßscheibe mit der Madonna zusammen, die bei der Auflösung der Sammlung in das Victoria- und Albert-Museum, London, gelangte.

Lit.: G. Frenzel, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

182 Vier Scheiben aus dem Schmidtmairfenster

a Papst Sixtus II. übereicht dem Hl. Laurentius die Abzeichen seiner Diakonswürde

b Das Verhör des Heiligen vor Kaiser Decius

c—d Das Martyrium des Heiligen

Hüttenglasverarbeitung mit Farbausschliff und Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen (stark verwittert) auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite. Das gesamte Fenster ist beiderseitig doubliert
je 116:52

Nürnberg, Evang.-Luth. Kirchenstiftung St. Lorenz s XVI, 4a, 4c, 4e, 4f

In Scheibe 3e auf 1509 datiert. Über der Wappenzeile des Stiftergeschlechtes der Schmidtmair zeigt das auf zwei Zeilen und sechs Lanzetten verteilte Fenster Szenen aus dem Leben des Hl. Laurentius. Nicht ausgestellt sind die „Almosenspende" und „Der Heilige soll dem Glauben abschwören".

Zum Verhör und Martyrium fertigte Dürer kleine Ideenskizzen an (W. 603), nach denen Hans von Kulmbach den einst wohl wesentlich umfangreicheren Zyklus maßstäblich visiert haben mag. Die unterschiedliche Ausführung läßt auf die Beteiligung mehrerer Glasmaler der Werkstatt Veit Hirsvogel schließen.

Lit.: J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 326 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 603 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

Hans von Kulmbach: Titelholzschnitt des „beschlossen gart" Kat.-Nr. 23

183 Christus und Maria als Fürbitter vor dem Pestpfeile verschießenden Gottvater

Hüttenglasverarbeitung mit Rotausschliff und Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen (weitgehend verwittert) auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite
71:44,5 (an beiden Seiten um ca. 4 cm beschnitten)

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarramt St. Egidien, Tetzelkapelle

Die ursprünglich wohl nicht für die Tetzelkapelle, sondern für die Egidienkirche selbst bestimmte Votivscheibe ist in der Kombination von Fürbitt- und Pestbild die einzige ihrer Art in der fränkischen Glasmalerei. Sie geht sicher im Entwurf auf einen maßstäblichen Riß Hans von Kulmbachs zurück. Nahe verwandt ist die Kartonzeichnung mit der Darstellung Gottvaters in der Bremer Kunsthalle. Die Scheibe dürfte noch im ersten Jahrzehnt entstanden sein.

Lit.: J. Schinnerer, Die kirchliche Glasmalerei zur Zeit der Spätgotik und Frührenaissance in Nürnberg, Diss. München 1907, S. 48 — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186.

184 Abt Moeriger

Schrifttafel weiß mit der Jahrzahl 1511 und den später eingeritzten Besitzerinschriften „Leonhardus Grundherr 1688" und „Andreas Georgius Paumgartnerius 1688"
Grisaillemalerei mit partiellem, rückseitigem Silberlotauftrag. Radiertechnik, Braunlotkonturierung und halbdeckende Braunlotüberzugslagen auf der Bildvorderseite und halbdeckende Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite. Rahmung in goldgelbem Massivglas
je 27,5:33,5

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die mit 1 bezeichnete Scheibe ist die letzte erhaltene eines einst sicher umfangreichen Gedächtniszyklus zu Ehren der Äbte des Schottenklosters St. Egidien zu Nürnberg. Vermutlich geht die Folge auf die Initiative des Abtes Wolfgang Summer (1504—20) zurück und wurde von ihm 1511 in Auftrag gegeben, um die alte schadhaft gewordene Kreuzgangverglasung von 1420 zu ersetzen. Mit der Zerstörung der Kirche im Jahre 1696 gelangten die noch erhaltenen Scheiben in Nürnberger Privatbesitz (Inschriften bereits von 1688), um im 19. Jahrhundert veräußert zu werden (Berlin, Nürnberg, London). Die Scheiben des Berliner Kunstgewerbemuseums wurden 1945 zerstört, über den Verbleib der Londoner ist nichts bekannt. In der Hs. 1117 der Bibliothek Merkel (Leihgabe im Germ. Nat.-Mus.) sind nur noch die vier bekannten Scheiben abgebildet. Sie decken sich mit den erhaltenen Kartonzeichnungen von Hans von Kulmbach (Straßburg, Berlin, Erlangen, vgl. Nr. 212). Zwar hat er seine Risse in „sorgfältiger, fast dürerischer Schönschrift" ausgeführt, doch ging der routinierte Glasmaler nicht mehr auf die Handschrift des entwerfenden Künstlers ein. Daraus wird deutlich, daß die seit dem letzten Drittel des 15. Jahrhunderts in Europa führende Nürnberger Grisaillemalerei (vgl. den ersten Grisaillezyklus in Gotha) zu Beginn des zweiten Jahrzehnts ihren Höhepunkt überschritten hat (die talentierten Hirsvogel ausgenommen).

Lit.: Koelitz, S. 77 — Schmitz, Glasgemälde, S. 157, 158 — Weinberger, S. 189 — H. Bermann, Hans Süß von Kulmbach, Masch.-Diss. Leipzig 1923, S. 28 — K. T. Parker, Drawings of the Early German Schools, London 1926, Nr. 23 — H. Röttinger, in Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 17 f. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 234 — Winkler, 1929, S. 42 — Stadler, S. 29 u. Nr. 50 a—c — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 131—133 — drs., Kulmbach, S. 13, 76 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

Neutestamentarischer Zyklus

Großgründlach, Evang.-Luth. Pfarrkirche
Nürnberg-Wöhrd, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Bartholomäus **Tafel 32**

 vgl. Nr. 5.

185 **Drei Scheiben aus dem Chörlein des Pfarrhauses von St. Sebald**

a—c Der Hl. Lukas malt die Madonna, daneben kniet der Stifter Propst Melchior Pfinzing

Inschrift: MELCHIOR PFINCZING PREPOSITUS ECCLESIAE SANCTI/SEBALDI CIVITATIS NORINBER-GENSIS CESARIS/MAIESTATIS CONSILIARIUS FIERI FECIT MDXIII
Hüttenglasverarbeitung mit rückseitigem Silberlotauftrag bei Weiß-, Grün- und Blauglas. Radiertechnik, Braunlotkonturierung mit halb- und volldeckenden Überzugslotlagen (z. T. stark verwittert) auf der Bildvorderseite und umfangreichen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite
je 76:27

Nürnberg, Pfarrhaus von St. Sebald I, 2a—c *Tafel 33*

Die bisher wenig beachtete, ikonographisch und künstlerisch bedeutsame Scheibenfolge des Pfarrhauschörleins von 1513 geht vermutlich im Entwurf auf maßstäbliche Visierungen Hans von Kulmbachs zurück. Der intime Charakter der Scheibe wird unterstrichen durch die bildnishafte Wiedergabe der Dargestellten: Propst Melchior Pfinzing als Stifter, der Hl. Lukas als Glasmaler bei der Anfertigung einer Grisaillscheibe (Veit Hirsvogel d. Ä. ?), der Frauenkopf in der Mondsichel zu Füßen der Madonna. Gleichzeitig klingen hier neue, in der Nürnberger Glasmalerei bisher unbekannte Renaissancegedanken an, die Hans von Kulmbach in der zweiten Folge für Propst Melchior Pfinzing und anschließend in den Monumentalschöpfungen für die Chöre der Kirchen von St. Sebald und Zu Unser Lieben Frauen folgerichtig weiterentwickelte zum Typus des Nürnberger Renaissancefensters. Dessen Erfindung ist einer der historischen und künstlerischen Verdienste Hans von Kulmbachs.

Lit.: F. T. Schultz, Nürnberger Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, Leipzig-Wien 1933, 1, 1, S. 21 f. — Winkler, Kulmbach, S. 80 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f.

186 **Wappenhaltender Engel**

Grisaillescheibe mit Braunlotkonturierung in halbdeckenden Braunlotüberzugslotlagen auf der Bildvorderseite und rückseitigem Silberlotauftrag mit transparenten graugrünen Überzugslotlagen
25,5:20,5 cm

Nürnberg, Pfarrhaus von St. Sebald n III, 1b

Die ganz in der Art Hans von Kulmbachs gehaltene Kabinettscheibe gehört zu einer ornamental gerahmten vierteiligen Folge von 1514 (Datierung auf der Gegenscheibe) mit paarweiser Ordnung. Propst Melchior Pfinzing ließ sie für das neu errichtete Pfarrhauschörlein in der Werkstatt Veit Hirsvogel arbeiten. Die Signierung HH bezieht sich auf den ausführenden Glasmaler, den talentierten Sohn Veits, Hans Hirsvogel d. J., der in eigenwillig-sensibler Manier der Vorlage Kulmbachs nachzueifern sucht und sich dadurch zu seinem Vorteil von seinem älteren Bruder Veit d. J. unterscheidet.

Lit.: F. T. Schultz, Nürnbergs Bürgerhäuser und ihre Ausstattung, Leipzig-Wien 1933, 1, 1, S. 21 f. — Winkler, Kulmbach, S. 80 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f.

187 **Vier Scheiben aus dem Kaiserfenster**

a—b Kaiser Maximilian I. mit Wappen des Hauses Habsburg

c—d Maria von Burgund mit Wappen des Hauses Burgund

Hüttenglasverarbeitung mit Farbausschliff und Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden, transparenten Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite
je 106,5:41,5

 Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Sebald I, 6a—d

Das auf zehn Zeilen und vier Lanzetten verteilte, zwölf Meter hohe Stiftungsfenster Kaiser Maximilians zeigt in einer monumentalen Renaissance-Rahmenarchitektur die kaiserliche Familie, umgeben von den Wappen von Leon, Granada, Neapel, Sizilien, Kastilien, Österreich, Bourbon, Burgund, Habsburg, Ungarn, Kärnten, Dalmatien, Tirol: Maximilian I. und Maria von Burgund, Philipp der Schöne und Johanna von Spanien; darüber die Patrone des Hauses Habsburg, die Hll. Jacobus, Georg, Andreas und Leopold; in der untersten Fensterzone wird die Inschrifttafel von drei freistehenden Monumentalsäulen getragen: MCCCCCXIIII / MAXIMILIANUS CHRISTIANORUM IMPERATOR SEPTEM REGNORUM / REX EI HORES ARCHIDUX AUSTRIAE PLURIMUM EUROPAE / PROVINCIARUM PRINCEPS POTENTISSIMUS FF

Das für das schadhafte Fenster König Wenzels von Böhmen von 1379 (Reste im sog. Genderfenster, n IX) errichtete Kaiserfenster wurde auf Ersuchen Maximilians I. beim Rat der Stadt Nürnberg (Schreiben vom 5. Februar 1514) und durch Vermittlung des kaiserlichen Rates Propst Melchior Pfinzing bei der Werkstatt des Veit Hirsvogel in Auftrag gegeben und bei 200 Gulden Gesamtkosten — 140 Gulden erhielt die Werkstatt, 60 offenbar der Visierer — bis spätestens 8. Januar 1515 fertiggestellt. Es haben sich 16 kleinformatige, Hans von Kulmbach zugeschriebene Scheibenvisierungen erhalten, denen der Wert von Orientierungsskizzen beizumessen ist: mit dem ausgeführten Fenster (Hans d. J. und Veit d. J. Hirsvogel) haben sie wenig gemein. Zwischen Kulmbachs altertümlich anmutenden Ideenskizzen und der Ausführung sind zahlreiche, verschollene, maßstäbliche Visierungen anzunehmen, die den künftigen Weg Kulmbachs als Schöpfer des neuen Fenstertypus, des „schwebenden Renaissancefensters" kennzeichnen (vgl. Nr. 188).

Lit.: H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, Leipzig 1907, S. 41 f. — J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 328 — H. Schmitz, Glasgemälde, S. 149 — Stadler, S. 32 f. — J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei, Leipzig 1937, S. 145 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 77—80 — drs., Kulmbach, S. 75 f. — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f. — drs., in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

Urkunden und Quellen: Staatsarchiv München, Nr. 1887 — Staatsarchiv Nürnberg, Briefb. LXXIII, F. 143 — ebenda, S. I. L. 62, Nr. 22 und S. I. L. 77, Nr. 69 — Abdruck der wichtigsten Dokumente in Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 1, 1883, LVI, Nr. 3210; 10, 1889, XX f., Nr. 5797/98.

188 Drei Scheiben aus dem Markgrafenfenster

a Markgraf Friedrich

b Markgraf Albrecht

c Markgraf Kasimir

Hüttenglasverarbeitung mit rückseitigem Silberlotauftrag bei Weiß- und Blauglas. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halb- und volldeckenden Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite (weitgehend zerglast) und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite

je 107:41

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Sebald s II, 4b, 5b, 6b *Tafel 34*

Das elf Meter hohe Stiftungsfenster Markgraf Friedrichs d. Ä. ist auf neun Zeilen und vier Lanzetten verteilt. In einer monumentalen Renaissance-Rahmenarchitektur zeigt es, umgeben von den Wappen Zollern, Burggrafschaft Nürnberg, Fürstentum Rügen, Herzogtum Wenden, Herzogtum Kassuben, Herzogtum Stettin, Herzogtum Pommern, Markgrafschaft Brandenburg, Königreich Polen, den Stifter mit seiner Gemahlin Sophia von Polen und ihren acht Söhnen, Johann Albrecht, Gumbert, Friedrich, Wilhelm, Albrecht,

Georg, Kasimir, Johann; über der markgräflichen Familie Maria im Strahlenkranz und Johannes d. T.; in der untersten Fensterzone die von zwei (nicht erhaltenen) Engeln getragene Inschrifttafel: Friderich von gottes gnaden Marggraff zu/Brandenburg zu Stetin Pomern der Cassuben/und wenden Herzog Burggraff zu Nurnberg/ und fürst zu Rugen 1515.

Die an die Stelle des „durch verjahrung der zeit pusswidrig und geprechlich" gewordenen burggräflichen Fensters aus dem letzten Drittel des 14. Jahrhunderts bestimmte Stiftung Friedrichs d. Ä. war bereits am 8. Januar 1515 in der Werkstatt Veit Hirsvogel in Arbeit. Entwurf und Vorbereitung fallen somit noch in das Jahr 1514, was auch durch Hans von Kulmbachs 1514 datierten Gesamtentwurf bestätigt wird (vgl. Nr. 217). Die Ausführung weicht in Einzelheiten (Änderung des ikonographischen Programms, Rücknahme der modernen italienischen Roßstirnwappenform u. a.) von der Visierung ab, doch blieb die im Kaiserfenster (das sich zur gleichen Zeit in Arbeit befand) verwirklichte Grundkonzeption erhalten. Zwischen Kulmbachs Visierung des Gesamtfensters und dem ausgeführten Werk (Veit d. Ä. und Veit d. J. Hirsvogel) sind exakt durchgezeichnete Kartons von seiner Hand anzunehmen. Die betont kühle und zurückhaltende Farbigkeit läßt darauf schließen, daß Kulmbach auch bei der Ausführung des Fensters seinen Einfluß aktiv geltend gemacht hat.

Lit.: F. H. Hofmann, in Hohenzollernjb. 9, 1905, S. 67 f. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenland, Leipzig 1907, S. 42 — J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 328 f. — Schmitz, Glasgemälde, S. 149 — Stadler, S. 34 f. — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 73, 76 — Winkler, Kulmbach, S. 75 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f. — drs., in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

189 **Vier Scheiben aus dem Welser-Thumer-Fenster**

a Der Hl. Jakobus d. Ä. mit dem knienden Stifter Jacob Welser

b Der Hl. Matthias mit der knienden Stifterin Ehrentraud Thumer

c—d Schutzmantelmadonna mit den geistlichen und weltlichen Ständen zu ihren Füßen

Hüttenglasverarbeitung und Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite. In den Scheiben b und c drei Köpfe (Ende 14. Jahrh.) eingeflickt.
Nicht ausgestellt

Nürnberg, Pfarrkirche zu Unser Lieben Frau   a II, 5a, 5c, 6a, 6c

Die vier Scheiben bilden zusammen mit zwei weiteren in St. Lorenz und der Frauenkirche den letzten Bestand des einstigen Welser-Thumerschen Stiftungsfensters. Es wurde als Ablösung des reparaturbedürftigen Thumerfensters (1360) gegen 1516 von Jacob Welser bei der Hirsvogelwerkstatt in Auftrag gegeben. Kulmbachs Gesamtvisierung (vgl. Nr. 218) gehört zu den eindrucksvollsten Fensterkompositionen der Zeit. Sie ist das einzige erhaltene Beispiel eines Monumentalfensterrisses in Reinschrift und hat bei der Ausführung durch den Glasmaler keine Änderung mehr erfahren. In folgerichtiger Weiterentwicklung des Markgrafenfensters ist die Architektur hier zu einem schwebenden grazilen Gehäuse zusammengefaßt. Die schöne Komposition gipfelt in einem hohen Tonnengewölbe, reizvoll bewegt in der Rhythmik der Teile, unten schließt sie in einer prächtigen Konsole ab. In diesem freischwebenden Architekturrahmen steht die Schutzmantelmadonna, zu ihren Füßen vertreten die bildnishaft wiedergegebenen Mitglieder der Familie Welser-Thumer die geistlichen und weltlichen Stände.

Lit.: J. Schinnerer, in Die christliche Kunst 6, 1909/10, S. 328 f. — Stadler, S. 46, Nr. 122 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 88 — Winkler, Kulmbach, S. 76 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

190 Zwei Gedächtnisscheiben aus dem Hallerfenster

a Der Hl. Ulrich mit dem knienden Stifter Ulrich Haller

b Der Hl. Blasius mit den knienden Stifterinnen Adelheid Pfinzing und Catharina Dachsbach

Hüttenglasverarbeitung mit Silberlotauftrag. Radiertechnik. Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarrkirche St. Sebald   n XII, 2a, 2d

Nach der Inschrift auf den (nicht ausgestellten) Scheiben 2b und 2c stifteten Wolfgang und Conrad Haller das Fenster zur Erinnerung an den Stifter des Vorgängerfensters Ulrich III Haller (gest. 1358), der in erster Ehe mit Adelheid Pfinzing, in zweiter mit Catharina Dachsbach vermählt war (Reste der Verglasung von 1358 im German. Nat.-Mus.).

Die wohl auf kleinformatige Visierungen Hans von Kulmbachs zurückzuführenden Gedächtnisscheiben dürften am Ende des zweiten Jahrzehnts entstanden sein. Trotz der Nähe zu Kulmbachs Visierungen der Hll. Gallus und Othmar im Dresdner Kupferstichkabinett (um 1515) gemahnen die Hallerschen Heiligen in ihrer leicht lässigen, ungestrafften Haltung an seine späten Arbeiten (vgl. Schwabacher Tabernakelaltar von 1520, die Hll. Erasmus und Nikolaus). Für die Spätdatierung der Scheiben spricht auch der Bildaufbau, der unmittelbar vergleichbar ist mit dem 1520 datierten Zyklus von St. Rochus.

Lit.: J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 328 f. — Winkler, Kulmbach, S. 87, 91 f. — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186.

191 Zwei Scheiben der Imhofkapelle St. Rochus

a Die Hl. Katharina

b Die Hl. Barbara

Hüttenglasverarbeitung mit Silberlotauftrag. Federkielradierung und Borstenpinselauflichtung. Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Überzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Braunlotabdecklagen auf der Bildrückseite
je 72:45

Nürnberg, St. Rochus   s III, 3a, 3b   *Tafel 35*

Die Imhofkapelle St. Rochus bewahrt als einzige Kirche Frankens in ihren Fenstern einen nahezu vollständig erhaltenen Glasgemäldezyklus der Renaissance. Er ist mit VH signiert, 1520 datiert und nach den Rechnungsbelegen von der Werkstatt Veit Hirsvogel angefertigt. Die Axialfenster behandeln den üblichen christologischen Themenkreis, in den übrigen sind die Namenspatrone der Augsburger und Nürnberger Linie des Stiftergeschlechtes der Imhof dargestellt. Die Katharinenscheibe bezieht sich auf Katharina Imhof geb. Muffel (verh. am 25. 9. 1486, gest. am 23. 9. 1536), Frau von Hans Imhof; die Barbarascheibe auf Barbara Imhof geb. Haller (verh. am 27. 9. 1520), die zweite Frau von Franz Imhof. Die Wappenallianz Imhof-Haller-Stromer weist auf den bereits verstorbenen Stifter der Kapelle, Conrad Imhof.

Zu dem Zyklus sind keine speziellen Visierungen Kulmbachs erhalten. Jedoch machen die Beziehungen zu der Gedächtnistafel des Lorenz Tucher von 1513 (vgl. Nr. 162) und zu den sich anschließenden Arbeiten Kulmbachs für die Glasmalerei deutlich, daß der Zyklus von St. Rochus als selbständige Werkstattarbeit Hirsvogels zu gelten hat: unter Auswertung früherer Visierungen Kulmbachs ist er von Veit Hirsvogel d. J. gearbeitet worden.

Lit.: H. Seegmann, Die Rochuskapelle zu Nürnberg, München 1815, S. 21 — C. Friedrich, Augustin Hirsvogel, Nürnberg 1885, S. 7 f. — H. Oidtmann, Die Glasmalerei im alten Frankenlande, Leipzig 1907, S. 9, 48 f. — J. Schinnerer, in Die Christliche Kunst 6, 1909/10, S. 332 f. — Schmitz, Glasgemälde, S. 149 — J. L. Fischer, Handbuch der Glasmalerei, 2. Aufl., Leipzig 1937, S. 144 — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 193 f. — drs., in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

Zeichnungen

192 **Liebespaare und alte Frau**

Links unten falsches Schongauer-Monogramm. Auf der Rückseite alte Aufschrift: Mathies allerley schlecht.
Feder in Braun auf Stiftvorzeichnung; 184:253; rechts und wohl auch oben beschnitten. Wz.: Breite Krone mit Doppel-Anhänger (Briquet 4773).
Aus Slg. R. P. Roupell (1798–1886; Lugt 2234). 1928 aus dem Londoner Kunsthandel erworben.

München, Staatliche Graphische Sammlung *Tafel 31*

Die Zeichnung, deren Motive in nächster Nähe zu Dürer stehen und die deshalb auch von E. Baumeister als Dürers Werk angesehen worden ist, wurde zuerst von K. T. Parker als Kulmbach bezeichnet und von F. Winkler innerhalb der frühen Zeichnungen dieses Meisters veröffentlicht. Sie ist, zusammen mit ähnlichen Liebespaar- und Landsknechtszeichnungen (Paris, Berlin, Wien), noch vor den „Drei Landsknechten" (vgl. Nr. 195) entstanden. Benutzt sind Figuren der „Beweinung" aus Dürers Großer Holzschnittpassion (B. 13) und aus der nicht allgemein als von Dürer angesehenen Zeichnung „Die Freuden der Welt" (Oxford, Ashmolean Museum, W. 163). Die beiden Frauen rechts finden sich nochmals in einer Kopie im Kunstmuseum Basel. Eine Aufschrift auf der Rückseite „Mathisz allerley schlecht" hat Anlaß gegeben, an eine Beziehung dieser und der verwandten frühen Zeichnungen zu Grünewald zu denken.

Lit.: Winkler 1929, S. 22 — O. Weigmann, in Münchener Jb. NF 10, 1933, S. 325 (Kreis des jungen Dürer) — Winkler, Dürerzeichnungen, Nr. 165 — Stadler, S. 77 f. — E. Baumeister, in Pantheon 25, 1940, S. 101 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 4 — Winkler, Kulmbach, S. 13, 17, 21 — P. Halm, Hundert Meisterzeichnungen aus der Staatlichen Graphischen Sammlung München, 1958, S. 25 f. — E. Schilling, in Städel-Jb. 1, 1921, S. 120 f. (Baseler Teilkopie).

193 **Bildnis eines Jünglings**

Silberstift; 134:105
Alter Besitz

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

F. Winkler, von dem die Zuschreibung an Hans von Kulmbach stammt, datierte die Zeichnung wegen der Ähnlichkeit mit dem Hl. Cosmas des Nikolausaltars (vgl. Nr. 149) in die früher um 1507/10 angenommene Entstehungszeit dieses Altars. Da der Altar nach neueren Feststellungen bald nach 1500 entstanden ist, würde die nicht einhellig Hans von Kulmbach zugeschriebene Zeichnung unter dessen erste Werke rücken.

Lit.: A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, Leipzig 1874, Bd. 2, S. 78, Nr. 176 — Bock, Kat. Berlin, S. 93, Nr. 2376 („oberdeutsch um 1490") — E. Weil, in Monatshefte f. Kunstwiss., 1921, S. 220 (Jugendwerk Dürers) — Schilling, S. 14 f. u. Nr. 25 — Winkler, 1929, S. 40 — K. Bauch, in Städel-Jb. 7—8, 1932, S. 84 (Kreis des Hausbuchmeisters) — Stadler, S. 52 u. Nr. 5 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 43 — ders., Altdeutsche Zeichnungen, 1947, S. 25 f. — Winkler, Kulmbach, S. 47.

194 **Aktstudie**

Pinselzeichnung in Braun und Grau; 133:164

Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Kupferstichkabinett *Tafel 36*

Von F. Winkler den frühen Kulmbach-Zeichnungen um 1501 zugeordnet, stilistisch übereinstimmend mit der Aktstudie eines stehenden Mannes mit Dolch (Coburg), die wiederum mit der frühen Gruppe der Landsknechts- und Liebespaarzeichnungen in Paris, Berlin, Wien und München sowie mit dem Kulmbach zugeschriebenen Holzschnitt „Apoll und Daphne" in Celtis' „Quatuor libri amorum" (1502) zusammengeht (vgl. Nr. 226). Als Vorlage denkt Winkler an eine Bronze oder eine graphische Arbeit. In der eckigen

und geöffneten Form ist der „Apoll auf dem Parnaß" aus den „Quatuor libri amorum" vergleichbar.

Lit.: Winkler, 1929, S. 24 — Stadler, S. 80 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 15.

195 **Drei Landsknechte**

Unten in der Mitte das später aufgesetzte sogenannte geschleuderte Monogramm Dürers (s. im kritischen Text)
Feder in Hellbraun; 310:197; obere Ecken abgeschrägt
Aus Slgen. Mayer, Earl of Carlisle auf Schloß Howard, Oppenheimer; erworben 1936.

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die allgemein anerkannte Zeichnung, in der Anregungen von Dürers Stichen B. 82 und wahrscheinlich B. 87 verarbeitet sind, dürfte etwa gleichzeitig mit ähnlichen Studien Hans Baldungs und Hans Schäufeleins (vgl. Nr. 11, 304) entstanden sein; nach Winkler um 1505. Einer Datierung um 1513 (F. Stadler) und „kaum vor 1510" (L. Oehler) widerspricht die reifere Figur eines Landsknechts (ehem. Bremen, Kunsthalle; Winkler Nr. 30), der auf Gesichtstypen des 1510 datierten Annenaltars (vgl. Nr. 154) hinweist und von Winkler etwa 1507/08 datiert wird.

Das sogenannte geschleuderte Dürermonogramm, das auf einer größeren Anzahl von Zeichnungen des Dürerkreises vorkommt und auf den Erben des Baldungschen Nachlasses, den Straßburger Sebald Büheler, zurückgeführt wird, ist neuerdings von L. Oehler dem Hans von Kulmbach zugeschrieben worden. Sie baut diese Hypothese darauf auf, daß mehrere der geschleuderten Monogramme, darunter auch das der vorliegenden Zeichnung, gleichzeitig mit der Zeichnung entstanden seien. Im Anschluß daran schreibt Oehler auch Dürerzeichnungen mit dem geschleuderten Monogramm Hans von Kulmbach zu und datiert sie auf 1508/14. Der Bearbeiter fand jedoch die Ansicht, daß bei zehn von den dreizehn Berliner Zeichnungen, die mit einem geschleuderten Monogramm versehen sind, das Monogramm mit der Zeichnung gleichzeitig sei, nicht bestätigt. Wohl verwendet der Schreiber eine zur Zeichnung passende Tinte — hauptsächlich ein schmutzig-brauner und ein grauer Ton —, doch zeigt eine starke Vergrößerung deutlich deren unterschiedlichen Ton.

Lit.: Cat. Mayer Coll. 1871, Nr. 267 — F. Winkler, in Old Master Drawings 3, S. 13 u. Taf. 16 — Winkler, 1929, S. 22 f. — E. Buchner, in Thieme-Becker 22, S. 95 — Flechsig 2, S. 295 — Stadler, S. 10 u. S. 107, Nr. 13 — Kat. Versteigerung Oppenheimer (Christie, London 1936), S. 188, Nr. 389 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 1 — Ausstellungs-Kat., Meisterwerke aus den Berliner Museen, Deutsche Zeichnungen der Dürerzeit, Berlin 1951/52, S. 27, Nr. 341 — L. Oehler, in Marburger Jb. f. Kunstwiss. 17, 1959, S. 112 f. u. S. 144 f.

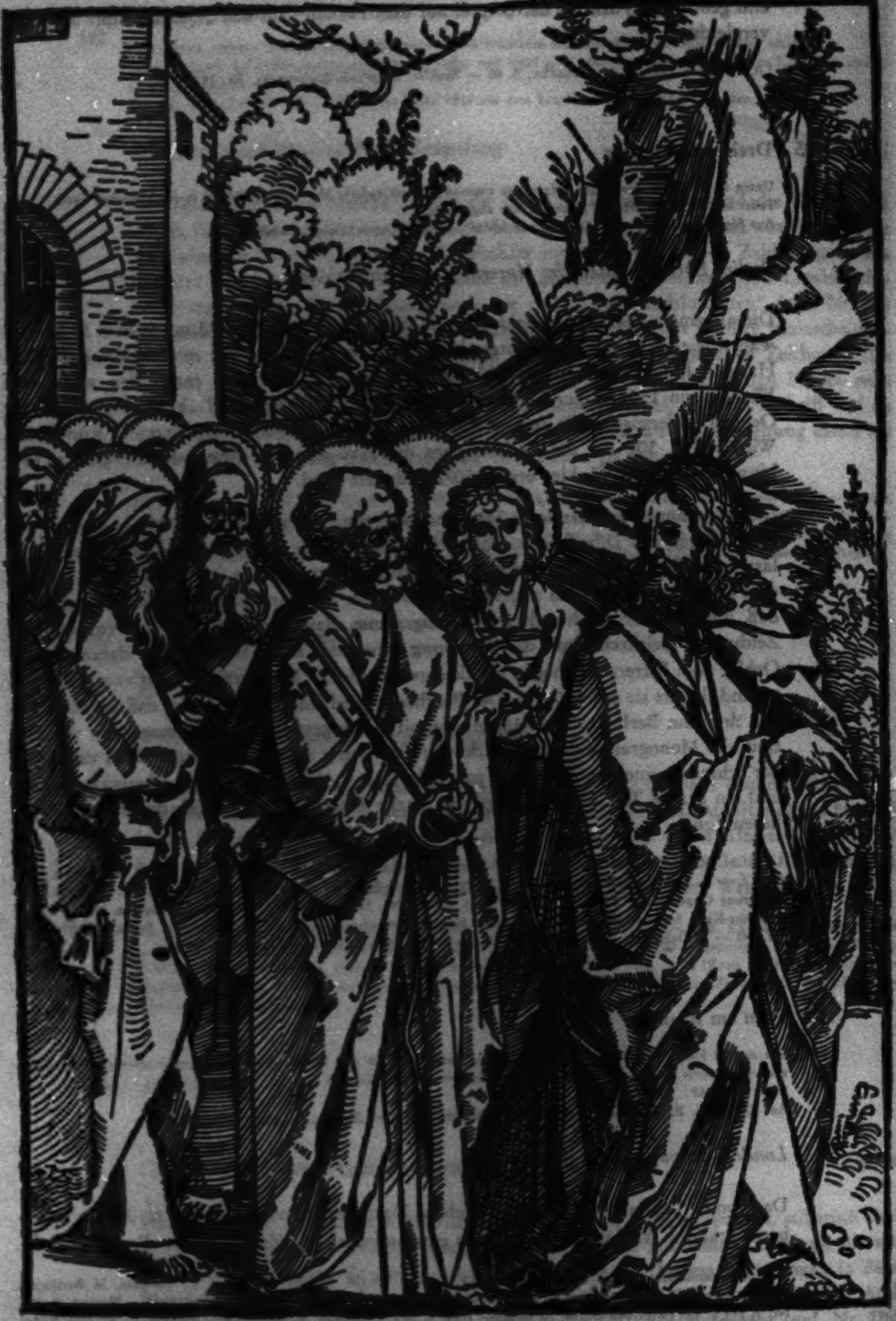
196 **Frau am Brunnen**

Die andere Hälfte des Blattes, mit gefallenem Mann, Drachen und Hund sowie dem „geschleuderten" Dürermonogramm, ehemals im Museum Boymans, Rotterdam, Sammlung Koenigs
Feder; 195:142
Aus den Slgen. Banks, Poynter, Gutekunst, Koenigs, Sir Robert Witt

London, Privatbesitz

Das von C. Dodgson Dürer zugeschriebene Blatt wurde von F. Winkler als Arbeit Kulmbachs erkannt. Vielleicht etwas früher entstanden als die Zeichnung der Frauentrachten.

Lit.: Auktionskatalog der Slg. Poynter. Sotheby, London, 24./25. 4. 1918 (Dürer) — C. Dodgson, in Burlington Magazine 45, 1924, S. 77 — G. Pauli, in Festschrift M. J. Friedländer, Leipzig 1927, S. 38 (Dürer) — Tietze 1, S. 127, Nr. A 134 u. 135 (nicht von Dürer) — Winkler, 1929, S. 20 f. — Stadler, S. 78 f. (nicht Kulmbach) — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 10 — Panofsky 2, S. 140, Nr. 1476 — Winkler, Kulmbach, S. 14 — L. Oehler, in Marburger Jb. f. Kunstwiss. 17, 1959, S. 166.



Hans von Kulmbach: Gang nach Gethsemane aus dem Speculum passionis. Kat.-Nr. 27

197 Frauentrachten

Vs.: Eine Frau von der Seite, zwei von rückwärts gesehen. Rs.: Marktfrau mit einem Eierkorb, daneben zwei andere Frauen, alle vom Rücken gesehen. Auf dieser Seite unten das „geschlossene" Dürermonogramm (vgl. Nr. 195)
Feder in Hellbraun auf Stiftvorzeichnung; 183:202; Wz.: ausgestreckte Hand, Variante von Briquet 11424
Aus Slg. v. Beckerath, erworben 1902

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Nach F. Winkler zusammen mit den „Drei Landsknechten" die fortgeschrittensten frühen Zeichnungen, entstanden etwa 1505/07. Die Trachten sind nach Christoph Weiditz' Trachtenbuch (1530/40) offenbar niederländisch.

Lit.: Lippmann-Grote, 2. Ausgabe, Nr. 230 — F. Winkler, in Old Master Drawings 10, 1936, S. 68 f. — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 8, 9 — drs., Altdeutsche Zeichnungen, 1947, S. 39 f. — L. Oehler, in Marburger Jb. f. Kunstwiss. 17, 1959, S. 144.

198 Die Marter der Hl. Ursula

Rechts unten auf einem Blasebalg 1508 datiert, darunter ein später aufgesetztes Dürermonogramm
Feder in Braun; 294:220

Poitiers, Cabinet des Dessins des Musées

Die Frage der Urheberschaft erscheint noch nicht überzeugend gelöst. Die Zeichnung steht in der bildmäßigen Geschlossenheit und Durchzeichnung vereinzelt in Kulmbachs Werk, obwohl F. Winkler für die Landschaft mit Recht auf die „Berufung Petri" vom etwa gleichzeitigen Peter-Pauls-Altar hinweist (vgl. Nr. 152a). Auch in der Zeichenweise finden sich Züge Kulmbachs. F. Stadler lehnt das Blatt für Kulmbach ab, ebenso K. A. Knappe. E. Schilling, der die Zeichnung als Hans von Kulmbach veröffentlichte, hält nach brieflicher Mitteilung den später angenommenen Zusammenhang mit Hans Springinklee nicht mehr aufrecht, betrachtet aber die Zuweisung an Hans von Kulmbach wie in der Erstveröffentlichung als fraglich.

Lit.: Schilling, Nr. 28 — Winkler 1929, S. 44 — Stadler, S. 83 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 22 — E. Schilling, in Les Amis des Musées de Poitiers 5, 1952, S. 3 — Winkler, Kulmbach, S. 18 — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 185.

199 Bildnis eines jungen Mannes mit Kappe

Rechts das stark verblaßte Monogramm des Künstlers: HK, ligiert (Stift)
Kreide, Tuschpinsel, Wasserfarben, Deckweiß; 234:174

Göttingen, Kunstsammlung der Universität

Die Zeichnung wurde von E. Schilling bestimmt und in die Zeit des Mannheimer Jünglingsbildnisses von 1519 gesetzt. Stadler und Winkler sehen dagegen als nächstverwandt das Bildnis des Markgrafen Kasimir von 1511 an (vgl. Nr. 159).

Lit.: E. Schilling, Frankfurter Zeitung, 19. 10. 1930, Literaturblatt Nr. 42 — drs., in Pantheon 9, 1932, S. 51 ff. — drs., Altdeutsche Meisterzeichnungen, Frankfurt 1934, Nr. 22 — Stadler, S. 53 u. Nr. 49 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 51 — Winkler, Kulmbach, S. 72 — P. Halm, Ausstellungskat. Deutsche Zeichnungen 1400—1900. München 1956, Nr. 92.

200 Frau mit Spiegel (Venus oder Vanitas)

Auf der Rs. spätere Aufschrift mit Feder: Albert Dürer
Feder in Braun; 238:168; Wz.: Krone mit hohem Bügel

Florenz, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Tafel 37

Die früher als Dürer bezeichnete Aktstudie ist ein charakteristisches, allgemein anerkanntes Werk Kulmbachs, zugeschrieben von W. v. Seidlitz und E. Schilling. Nach F. Winkler gegen 1510 entstanden, nach Schilling und Stadler im zweiten Jahrzehnt. Kopf- und Gesichtsumriß erinnern, abgesehen von einer Anregung durch Dürers Stich der Maria mit der Meerkatze (B. 42), an die Anbetungsmaria aus den Kulmbachschen Entwürfen zum Tetzelfenster, die dem reifen Stil von 1510/15 angehören, sowie an den wohl 1512 entstandenen Scheibenriß „Anbetung des Kindes" im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt (W. 138). In der Feinheit der Strichlagen sind die Scheibenrisse mit Äbten von St. Egidien verwandt, die 1511 datiert sind. Nach Winkler haben auf die Zeichnung Proportionsstudien Dürers von 1504 sowie wohl auch Jacopo de' Barbaris Stich der Vanitas oder Venus (B. 12) gewirkt.

Lit.: W. v. Seidlitz, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 28, 1907, S. 8, Anm. — Disegni della R. Galleria degli Uffizi, 1913, III, 3, Nr. 11 — E. Schilling, in Rep. f. Kunstwiss. 39, 1916, S. 134 f. (Datierung zunächst um 1504) — Schilling, Nr. 27 — E. Bock, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 41, 1920, S. 210, Anm. — Tietze 1, S. 117, Nr. A 79 — H. Röttinger, in Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 12 — Stadler, Nr. 123 (dort ältere Literatur) — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 25 — Winkler, Kulmbach, S. 83.

201 Entwurf zu einem Flügelaltar

Maria mit dem Kind, den Hll. Hieronymus und Antonius und musizierenden Engeln; auf den Flügeln links der Hl. Sebastian, rechts der Hl. Rochus.

Oben mit Stift: 1511 und Namenszeichen Dürers (apokryph?)
Feder in Braun und Schwarz, das Mittelfeld farbig getuscht; 203:405. Wz.: großer Ochsenkopf, Variante von Hausmann, Nr. 2 (nach Schönbrunner-Meder)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Der Entwurf wird von H. und E. Tietze, die das Datum 1511 als apokryph ansehen, gleichzeitig mit einem ähnlichen Entwurf von 1508 (Wien, Albertina; W. 83) angesetzt. F. Winkler datiert beide Entwürfe auf 1511 und deutet das Datum 1508 als Zeitpunkt eines älteren, 1511 nochmals als Alternative gezeichneten Entwurfs. Seiner Annahme, daß es sich um erste Zeichnungen zum Tucher-Gedächtnisbild (vgl. Nr. 162) handelt, widersprachen bereits Tietzes mit dem Hinweis auf die andersartige Ikonographie. Die Umrißzeichnung stammt von Kulmbachs Hand. Die Frage nach dem Urheber der Feinzeichnung und Kolorierung des Mittelteils wurde von Winkler ursprünglich mit Dürer beantwortet, 1942 aber zwischen Dürer und Kulmbach offengelassen. Tietzes treffen keine Unterscheidung zweier Hände, Panofsky sieht die Unterscheidung als „völlig mutmaßlich" an. Stadler setzt die Überarbeitung in den Anfang des 16. Jahrhunderts, lehnt die Zuschreibung der Entwürfe an Kulmbach aber insgesamt ab.

Lit.: J. Heller, Das Leben und die Werke A. Dürers, Leipzig 1831, Bd. 2, 1, S. 115, Nr. 112—113 (Dürer) — Schönbrunner-Meder, Nr. 469—471 (Dürer-Schule) — J. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 334 (Kulmbach) — Röttinger, Doppelgänger, S. 96 ff. („Birgittenmeister") — Winkler 1929, S. 26 ff. — Tietze, in Z. f. bildende Kunst 62, 1928/29, S. 212 — Kat. Albertina, Nr. 180—181 — H. u. E. Tietze, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/35, S. 69 ff. — Stadler, S. 81 (nicht Kulmbach) — Winkler, Dürerzeichnungen 2, Anhang Taf. XXVIII, XXIX — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 83, 84 — L. Oehler, Das „geschleuderte" Dürermonogramm, 1943, S. 170 — Panofsky, Nr. 504 u. 505 — Winkler, Kulmbach, S. 34, 63, 69.

202 Die Hl. Katharina

Unten rechts Dürers Namenszeichen, nach C. Dodgson von anderer Hand
Feder; 230:140
Aus Slg. Basan; erworben 1898

Dublin, National Gallery of Ireland

s. Nr. 403 (Entwürfe zum Tucher-Gedächtnisbild)

203 Kopfstudie zu einer Maria

204 Kopfstudie zu einem Joseph

Auf der Rückseite der Marienstudie in der in Erlangen häufig vorkommenden Schrift des 17. Jahrhunderts: Hannß von Kulmbach
Pinselzeichnung in Grau, Braun und Fleischfarben auf Federvorzeichnung; je 179:115. Wz.: Fragment einer hohen Krone in der Josephstudie, vielleicht das gleiche Wz. auch in der Marienstudie

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die beiden Köpfe stehen in engstem Zusammenhang mit der „Anbetung der Könige" aus dem Marienaltar von 1511 (vgl. Nr. 158). Der für Kulmbach charakteristische Kopf Marias kehrt nahverwandt in der Tafel „Maria Salome und Zebedäus" wieder (St. Louis, City Art Museum, Stadler, Nr. 71), der Kopf des Joseph entspricht weitgehend dem Petrus des Tucheraltares von 1513 (vgl. Nr. 162).

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 236/237 — Stadler, Nr. 83 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 35/36.

205 Sitzender Schmerzensmann

Am Stein ein falsches Dürermonogramm, auf der Rückseite in der in Erlangen häufig vorkommenden Schrift des 17. Jahrhunderts: Albrecht Dürer
Feder und Pinsel in Braun, braun und fleischfarben laviert und weiß gehöht, vor schwarzem Hintergrund, gelbe Dornenkrone, graues Haar, grüngelber Erdboden; Rutenbündel und Geißel zart rötlich-lila, ähnlich die Modellierung des Steins; 244:183

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die mit den Schmerzensmann-Darstellungen in Dürers Großer und Kleiner Holzschnittpassion vergleichbare Darstellung entstand nach Stadler und Winkler um 1512/13. Die Ursprünglichkeit des schwarzen Grundes wird von Winkler in Frage gestellt.

Lit.: Koelitz, S. 76 — J. Meder, Die Handzeichnung, Wien 1919, S. 593 — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 240 — Winkler, 1929, S. 42 — Stadler, S. 27 u. Nr. 52 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 34 — Winkler, Kulmbach, S. 83.

206 Aktstudie zu einem Hl. Florian

Rs.: Zwei Studien zu einer Maria mit dem Kind

Feder in Hellbraun; 179:91
Aus Slg. Frhr. v. Aufseß

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Zuschreibung stammt von E. Buchner, veröffentlicht durch E. Baumeister. Winkler läßt die genauere Ansetzung innerhalb des zweiten Jahrzehnts offen, während Stadler zu einer Datierung um 1516 neigt: als Zeugnis später Aneignung des Dürerschen Aktstudiums durch Hans von Kulmbach. Zwei Madonnenstudien auf der Rückseite verbindet Winkler — im Gegensatz zu Stadler — mit den Entwürfen zum Tucher-Gedächtnisbild.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 22, S. 95 — E. Baumeister, in Beiträge zur deutschen Kunst, hrsg. von E. Buchner u. K. Feuchtmayr, 1, S. 185 — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 241 — Stadler, S. 47 u. Nr. 126 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 33.

207 Kaiser Maximilians Ehrenkranz, die sogenannte „Laurea"

Unten eigenhändig mit HK (ligiert) signiert
Die Inschriften lauten von oben nach unten:
Kaiser Maximilians Eeren Crantz
Sola tuo capiti digne est hec laurea Caesar
Quam triplici virtus stemmate condecorat
Victoria
Coronam hanc invictissimo Caesari plantauit virtus rigauit
Devotus bilibaldus pirckheymer dedicauit.
Auf den Kranzblättern zahlreiche Inschriften, die die Tugenden des Kaisers aufzählen
Feder in Braun auf zwei zusammengeklebten Bögen; 476:406
Aus Slg. v. Nagler; erworben 1835

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zeichnung entstand im Rahmen der Arbeiten Dürers und seines Kreises für den Triumphzug Kaiser Maximilians. Sie wurde in der Holzschnittfolge jedoch nicht verwendet. Aus einem Brief des Kaisers an Pirckheimer vom 5. 2. 1518 ergibt sich die Datierung auf 1517/18. Es ist die einzige sichere Vorarbeit Kulmbachs für ein graphisches Werk. Verschiedene Korrekturen, vor allem an der Form des Kranzes, sind offenbar von Dürers Hand. Die Inschriften gehen auf Pirckheimer zurück, von dem die Idee des Ehrenkranzes stammt.

Lit.: M. Thausing, Dürer, 1884, 2. Bd., S. 140 ff. — Koelitz, S. 29 u. 75 — Lippmann-Grote, Nr. 33 — K. Giehlow, in Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 29, 1910/11, S. 43 ff. — Bock, Kat. Berlin, S. 60, Nr. 375 — H. Röttinger, in Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 10 — Stadler, Nr. 128 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 91 — Winkler, Kulmbach, S. 92.

Scheibenrisse

208 Die Verkündigung an Maria

Unten datiert: 1512
Kohle; 389:299
Alter Besitz

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett *Tafel 39*

Die von Kulmbach datierte Zeichnung entspricht im Gesichtstyp Marias und im Reichtum der Draperien den Gemälden und Zeichnungen der Jahre 1512/14 (vgl. Nr. 165 und 209).

Lit.: F. Rieffel, in Z. f. christl. Kunst 10, 1897, Sp. 129 ff. (im Anschluß an A. Bayersdorfer: Grünewald) — Lippmann-Grote, Nr. 152 — Bock, Kat. Berlin, S. 59, Nr. 3135 — M. J. Friedländer u. E. Bock, Handzeichnungen deutscher Meister des 15. u. 16. Jahrhunderts, Berlin o. J., Taf. 45 — Winkler, 1929, S. 35 — Stadler, S. 27 u. Nr. 67 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 44 — Winkler, Kulmbach, S. 79.

209 Maria aus einer Verkündigung

Auf der Rückseite in der in Erlangen häufig vorkommenden Schrift des 17. Jahrhunderts: Hannss von Kulmbach, außerdem Kulmbachs Monogramm und Jahrzahl 1513 bzw. 1518.
Pinsel in Grau, Fleischteile und Girlande zart rot aquarelliert; 383:131. Wz.: Fragment einer Waage im Kreis, anscheinend übereinstimmend mit Nr. 211.

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Das Gegenstück mit dem Verkündigungsengel ist nicht erhalten. Der Putto mit dem Spinnrocken spielt auf die Arbeit Marias an, mit der sie in Darstellungen der Verkündigung häufig beschäftigt ist. Die enge Verwandtschaft mit der Berliner Verkündigungszeichnung von 1512 (vgl. Nr. 208) und einer Zeichnung der Anbetung der Könige in Budapest (Winkler, Nr. 45) legt für das Datum die Lesart 1513 nahe. Die allgemein

anerkannte Zeichnung bildet die Grundlage für die Zuweisung einer Reihe von Glasfenster-Kartons an Hans von Kulmbach.

Lit.: Koelitz, S. 77 — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 238 — Winkler 1929, S. 34, 42 — Dürer-Ausstellung, Nr. 273 — Stadler, Nr. 80 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 61.

210 Kampf der Engel mit dem Drachen

Pinselzeichnung in Grau auf bräunlichem Papier; 318:419

Boston, Museum of Fine Arts — *Tafel 38*

Die Zeichnung ist Teil eines Kartons für eines der 1508 datierten Glasgemälde, die Matthäus Landauer für sein Altmännerhaus (Zwölfbruderhaus) in Nürnberg gestiftet hat (ehem. im Berliner Schloßmuseum, 1945 verbrannt). Als Entwerfer sah man bisher Albrecht Dürer an, zu dessen 1509 datierter Zeichnung eines Engelkampfes (London, Brit. Mus.; W. 468) enge Verbindungen bestehen. Für das Kartonfragment wurde 1959 von F. Winkler der Name Kulmbach begründet genannt, nachdem es früher als „Dürerschule" oder Karton aus der Glasmalerwerkstatt des Veit Hirsvogel galt. Es liegt nahe, wie K. A. Knappe meint, kleine Entwürfe Dürers vorauszusetzen, der ohnehin gleichzeitig für das Zwölfbruderhaus das „Allerheiligenbild" in Auftrag nahm.

Lit.: Schmitz, Glasgemälde 1, S. 142 ff.; 2, Taf. 37—39 — C. Dodgson, in Old Master Drawings 5, 1930, S. 42, Taf. 23 — Winkler, Kulmbach, S. 23 f. — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 206.

211 Der Hl. Augustinus

Unten in der Mitte falsches Dürermonogramm; auf der Rückseite in der in Erlangen häufig vorkommenden Schrift des 17. Jahrh.: Albrecht Dürer
Feder in Braun, leicht grau laviert, mit Spuren einer vorbereitenden Kohleskizze; 335:312; ursprünglich rund gefaßt, später oval umschnitten. Wz.: Waage im Kreis mit Stern (größere Variante von Briquet 2584)

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Der Vierpaß-Scheibenriß, der einer der frühesten Risse Kulmbachs sein dürfte — noch vor den Äbten des Nürnberger Egidienklosters von 1511 (vgl. Nr. 212) — fand Verwendung in einer Vierpaßscheibe des Germanischen National-Museums mit dem Kirchenvater Augustinus (vgl. Nr. 181). Ein nah verwandter, vielleicht zur gleichen Folge gehöriger Riß auf der Versteigerung 36, Teil 1, bei Gerd Rosen, Berlin, 25. 4.—29. 4. 1961, Nr. 285 m. Abb.

Lit.: Weinberger, S. 189 (1508/9) — H. Bermann, Hans Süss von Kulmbach, Masch. Diss. Leipzig 1923, S. 27 — H. Röttinger, in Münchener Jb. NF 4, 1927, S. 14 — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 235 — Winkler, 1929, S. 33, 42 — Stadler, S. 30 u. Nr. 44 (um 1511) — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 100 — Winkler, Kulmbach, S. 79.

212 Abt Johann Seckler

Unten rechts falsches Dürermonogramm
Feder in blaßbrauner Tinte; 177:207

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die Zeichnung gehört neben je einem Blatt in Straßburg und Berlin (Parker erwähnt ein viertes in Londoner Privatbesitz) zu den vorbereitenden Rissen für eine Folge von mindestens sechs Scheiben mit Äbten des Egidienklosters Nürnberg.

Nach dem Verlust zweier Berliner Scheiben, die mit den Nr. 5 und 6 versehen waren und

von denen eine den Abt Johann Seckler wiedergab, ist nur noch eine Scheibe in Nürnberg erhalten. Sie trägt das Datum 1511 und stellt den Abt Georg Moeriger dar (vgl. Nr. 18

Lit.: Koelitz, S. 77 — Schmitz, Glasgemälde 1, S. 157, 158; 2, Taf. 43 — Weinberger, S. 189 — Bock, Kat. Berlin, S. 60, Nr. 48 — H. Bermann, Hans Süss von Kulmbach, Masch. Diss. Leipzig 1923, S. 28 — K. T. Parker, Drawings of the Early German Schools, Nr. 23 — H. Röttinger, in Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 17 f. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 234 — Winkler, 1929, S. 42 — Stadler, S. 29 u. Nr. 50 a—c — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 131–1 — Winkler, Kulmbach, S. 13 und 76.

213 Vier kleine Rundscheibenrisse

Die Hll. Sebald, Rochus, Johannes d. T., Barbara
Feder in Braun; Dm. 120

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die vier zügig gezeichneten Entwürfe, denen drei Rundscheibenrisse in Budapest nahestehen (Winkler Nr. 124—126), wurden zuerst von E. Bock in einer Notiz Kulmbach zugeschrieben, von F. Winkler anerkannt und im Anschluß an Risse von 1511 behandelt. Gegen E. Buchners Zuschreibung an den Anonymus HHF, den E. Schilling in der Veröffentlichung der Sammlung Lahmann in Dresden (München 1925) dem fränkischen Kreis zugeordnet hat, spricht die freiere Führung der Feder und eine offenbar reichere Phantasie. Stadler lehnte beide Zuschreibungen ab. Die Scheibe nach dem Hl. Sebald ist erhalten und befindet sich im Germanischen Museum.

Lit.: Neuerwerbungen des Germ. Nat.-Mus. 1921—1924, T. 115, 116 — E. Buchner, Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst 2, S. 501 — Stadler, S. 82 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 120—123 — Winkler, Kulmbach, S. 79.

214 Die Hl. Veronika

Pinsel in Schwarz, grau laviert, ringsum ausgeschnitten; 429:323 (größte Ausdehnung)
Alter Bestand

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Der früher Schäufelein zugeschriebene, von Winkler 1929 als Kulmbach bestimmte Kartonauszug wurde für eine Scheibe, die sich jetzt in der Bartholomäuskirche in Nürnberg-Wöhrd befindet, verwendet. Eine der Wöhrder Scheiben ist 1511 datiert.

Lit.: Winkler 1929, S. 33, 35 — Stadler, S. 81 (nicht Kulmbach) — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 64 — Winkler, Kulmbach, S. 79 — K. A. Knappe, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 186 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstgesch. 23, 1960, S. 208.

215 Der Hl. Leonhard

Pinselzeichnung, im Gesicht und an den Händen zarte Fleischtöne; aus drei Blättern zusammengesetzt und ringsum ausgeschnitten. 788:330 (größte Höhe und Breite); Wz.: Waage mit Stern (Briquet 2536)

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Der Karton ist nach E. Bock „das Werk eines Meisters, der viel Verständnis für die Bedingungen der Glasmalerei besaß". F. Winkler sieht in ihm eine Arbeit Kulmbachs zwischen 1510 und 1520. Die etwas trockene Perfektion läßt freilich auch die Möglichkeit zu, an die Reinzeichnung eines Glasmalers zu denken, eine Frage, die hier nicht zu entscheiden ist.

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 151 (Benediktmeister [Dürer]?) — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 62 — Winkler, Kulmbach, S. 76, 79. — K. A. Knappe, Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald in Nürnberg, 1 S. 79.

17 Hans von Kulmbach: Die Hll. Cosmas und Damian *Kat.-Nr. 149c, d*

128/1

18 Hans von Kulmbach: Jesu Erscheinung am See Genezareth *Kat.-Nr. 152a*

19 Hans von Kulmbach: Die Befreiung Petri aus dem Gefängnis *Kat.-Nr. 152b*

10 Hans von Kulmbach: Die Hll. Sebastian und Christophorus *Kat.-Nr. 155e, f*

21 Hans von Kulmbach: Die Anbetung der Könige *Kat.-Nr. 161c*

22 Hans von Kulmbach: Die Bekehrung der Hl. Katharina *Kat.-Nr. 164a*

23 Hans von Kulmbach: Die Übertragung des Leichnams der Hl. Katharina *Kat.-Nr. 164b*

128/64

24 Hans von Kulmbach: Landschaft aus der Enthauptung der Kaiserin Faustina *Kat.-Nr. 164f*

25 Hans von Kulmbach: Kopf des Hl. Cosmas *Kat.-Nr. 149d*

26 Hans von Kulmbach: Frauengruppe aus der letzten Messe des Evangelisten Johannes

27 Hans von Kulmbach: Die letzte Messe des Evangelisten Johannes *Kat.-Nr. 18*

28 Hans von Kulmbach: Die Verkündigung an Maria *Kat.-Nr. 169*

29 Hans von Kulmbach: Christus am Kreuz mit Maria, Johannes, Magdalena *Kat.-Nr. 160*

30 Hans von Kulmbach: Bildnis eines Mannes *Kat.-Nr. 166*

32 Hans von Kulmbach: Liebespaare und alte Frau *Kat.-Nr. 192*

31 Hans von Kulmbach: Die Kreuztragung *Kat.-Nr. 51*

33 Hans von Kulmbach: Der Hl. Lukas malt die Madonna *Kat.-Nr. 185*

34 Hans von Kulmbach: Kopf des Markgrafen Albrecht *Kat.-Nr. 188b*

35 Hans von Kulmbach: Die Hl. Barbara *Kat.-Nr. 191b*

36 Hans von Kulmbach: Aktstudie *Kat.-Nr. 194*

57 Hans von Kulmbach: Frau mit Spiegel *Kat.-Nr. 200*

38 Hans von Kulmbach: Kampf der Engel mit dem Drachen *Kat.-Nr. 210*

30 Hans von Kulmbach: Die Verkündigung an Maria *Kat.-Nr. 208*

40 Hans Leu: Der Hl. Georg tötet den Drachen *Kat.-Nr. 236*

216 **Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde**

Pinsel in Braun, laviert, auf Stiftvorzeichnung
322:414; in der Mitte zusammengefügt; Wz.: Schmale hohe Krone

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

F. Winkler hat diesen Scheibenriß früher als Vorarbeit zum Bamberger Fenster in St. Sebald betrachtet und um 1515 datiert. Das Bamberger Fenster ist aber bereits 1501/02 entstanden, während die Zeichnung nach Haltung und Typik der Figuren kaum vor 1510 möglich ist. F. Stadler hat den Zusammenhang mit dem Bamberger Fenster in Frage gestellt. Das ursprünglich in Anlehnung an das Fenster noch vorgesehene Zepter der Kaiserin wurde weggelassen.

Lit.: H. Bermann, Hans Süss von Kulmbach, Masch. Diss. Leipzig, 1923, S. 26 — Winkler, 1929, S. 41 — Stadler, Nr. 89 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 74 — Winkler, Kulmbach, S. 25 f., 34 — K. A. Knappe, Albrecht Dürer und das Bamberger Fenster in St. Sebald zu Nürnberg, 1961, S. 18 ff., 95, Anm. 412 — G. Frenzel, in Z. f. Kunstwiss. 15, 1961.

217 **Gesamtentwurf zum Markgrafenfenster**

der Sebalduskirche in Nürnberg, in zwei Teilen

Am unteren Ende der zweiten Zeichnung eigenhändig datiert: 1514, darüber: MARGRAF · FIDERICK · ZV PRANEBVR.
Feder in Braun; 390:177

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Das ausgeführte Glasgemälde ist 1515 datiert (vgl. Nr. 188). Der Entwurf ist der früheste datierte Gesamtentwurf zu einer Aufgabe größten Ausmaßes. Dargestellt sind oben Maria, Simon und Judas Thaddäus; die Stifter F(riedrich), Markgraf von Brandenburg, und Sophia, „geborene Königin von Polen". Die darunter befindlichen Markgrafen sind nur mit den Anfangsbuchstaben des Namens gekennzeichnet. Die Wappen sind von oben nach unten Brandenburg, Stettin, Pommern, Kassuben, Wenden, Polen, „Purgsch", Zollner Rude, Zollern (durchgestrichen: „Rudinn"), Blutschild.

Lit.: K. Woermann, Handzeichnungen alter Meister im königl. Kupferstichkabinett zu Dresden, München 1896 ff., II, 7 — Koelitz, S. 74 — F. H. Hofmann, in Hohenzollernjb. 9, 1905, S. 67 ff. — H. Bermann. Hans Süss von Kulmbach, Masch. Diss. Leipzig 1923, S. 25. — H. Röttinger, in Münchner Jb. NF 4, 1927, S. 12 — Winkler 1929, S. 33, 41 — Stadler, S. 34 und Nr. 105 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 75, 76 — Winkler, Kulmbach, S. 78.

218 **Entwurf zum Welser-Thumer-Fenster**

im Chor der Frauenkirche, Nürnberg

Feder in Braun, Fenstergliederung in Rötel; 390:147; unten ein 1,6 cm hoher Streifen angesetzt

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Dargestellt ist Maria als Schutzmantelmadonna, verehrt von den Stiftern des Glasgemäldes, Jacob Welser und seiner Ehefrau Ehrentraud Thumer, begleitet von den Heiligen Jakobus d. Ä. und Jakobus d. J. mit der Walkerstange. Der jüngere Jakobus ist im Fenster durch Matthäus mit einer Hellebarde ersetzt. Zu dem um 1516 zu datierenden Glasfenster und dem Entwurf vgl. Nr. 189.

 Lit.: Stadler, S. 46 und Nr. 122 — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 81 — Winkler, Kulmbach, S. 76

Holzschnitte

219 **Mann mit Meßgerät (Jakobsstab)**

Auf der linken Blatthälfte Beschriftung mit Jahrzahl 1502 und Monogramm G. L. (xylographisch)

Bamberg, Staatliche Bibliothek

Die Zuschreibung dieses frühen Holzschn. (durch Winkler) an Hans von Kulmbach ist durch den gleichzeitigen Buch-Holzschn. des fiedelnden Apoll (vgl. Nr. 226) gegeben. Die Stellung der Figur im Raum, die Bildung der Hände, die Wiedergabe des Baumschlags sind vergleichbar.

Lit.: M. Pfeiffer, Einzel-Formschnitte des 15. Jahrh. in der Kgl. Bibliothek Bamberg, Straßburg 1911, H. 34, Nr. 22 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 11, 23 — Winkler, Kulmbach, S. 46, Anm. 3, 104.

220 **Die Geburt Christi und die Anbetung der Könige**

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Vor 1511. Der kolorierte Holzschn. ist wahrscheinlich die Kopfleiste eines Kalenders. 1511 ist die Kopie von Wolf Traut (Geburt Christi mit 11 Passionsdarstellungen, Geisberg, Einblattholzschnitt, 1405) datiert (vgl. Nr. 378).

Lit.: Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 4, 5, 26 — Winkler, Kulmbach, S. 42, 104.

221 **Das Schiff der Kirche**

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Um 1513.

Lit.: Röttinger, Doppelgänger, S. 53 (Birgittenmeister) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 757 (Meister der Celtis-Illustrationen) — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 27 — Winkler, Kulmbach, S. 84, 104.

222 **Der Rosenkranz**

Darunter 10 Zeilen Typendruck (deutsch) mit Jahrzahl 1515

Hamburg, Kunsthalle

„Auf einen Bamberger Holzschn. von 1503 zurückgehend, der von Kulmbach in die beweglichere, feinere Zeichnung der Dürerzeit umgesetzt wird" (Winkler).

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 759 (Meister der Celtis-Illustrationen) — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 27 — Winkler, Kulmbach, S. 84, 104.

223 **Bildnis eines Humanisten**

Über dem Kopf Initialen H. S. D., auf der Basis der Aedicula Jahrzahl M. D. X. VIII, auf Architrav Hexameter Vergils: Sic oculos sic ille genas sic ora ferebat

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 1348 (Springinklee) — Winkler, Kulmbach, S. 98, 104.

Buch-Illustration

224 **Wunderperliche gechichten von geystlichen Weybepersonen**

(Nürnberg: H. Hölzel 1501?)
(zuvor im gleichen Jahr auf Latein erschienen u. d. T.: Spiritualia personarum feminei sexus)

Nürnberg, Germanisches National-Museum RI. 2952 w Abb. S. 96

Der Sendbrief des Herzogs Ercole von Ferrara über die Stigmata der Nonne Lucia von Narni und die Wunder an anderen Ordensschwestern (nebst geistlichen und medizinischen Gutachten) enthält auf der Rückseite des Titelblattes einen Holzschn. mit drei Nonnen, die ein Kruzifix verehren.

Der Schnitt steht stilistisch den Illustrationen zu den Revelationes der Hl. Birgitta (vgl. Nr. 397) nahe und ist wie diese Dürer selbst, dem „Birgitten-Meister", dem „Doppelgänger" oder einem anonymen Dürer-Schüler gegeben worden. Dodgson hat 1906 die Zuschreibung des Entwurfes (nicht des Risses) an Dürer, die er schon 1903 ausgesprochen hatte, energisch verteidigt. Auch Winkler hatte den Holzschn. 1928 in dem Dürer-Band der Klassiker der Kunst aufgeführt und ihn wie die Birgitten-Holzschn. um 1495 datiert. Meder und Panofsky haben die Autorschaft Dürers abgelehnt und auch Winkler stellt sie neuerdings (1957, S. 129, Anm. 2) in Frage.

Zur Stützung seiner Zuschreibung an Dürer hat Dodgson das zweite Widmungsblatt der Hrosvita von 1501 (vgl. Nr. 225) herangezogen. Doch überzeugt die Gegenüberstellung nicht: dort fast porträthafte, ausdrucksstarke Köpfe, aus großen hellen und dunklen Flächen mit relativ geringer Binnenzeichnung modellierte Gewänder, klare räumliche Bezüge — hier leere Gesichter ohne Blick, unklare Faltenzüge, die sich plötzlich stauen, kein Übergang zwischen Vorder- und Hintergrund. Den Formschneider kann man für solche Unterschiede nicht verantwortlich machen, denn der Vergleich mit anderen Buchillustrationen, z. B. den Quatuor libri amorum (vgl. Nr. 226), zeigt, wie sehr er bei dem Titelholzschn. bemüht war, den feinsten Linien der Vorzeichnung zu folgen.

Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß dieser Schnitt nicht von Dürer selbst, sondern von einem Schüler entworfen wurde, der um 1500 eng mit dem Meister zusammenarbeitete. Hans von Kulmbach, den Dürer für die Celtis-Illustrationen herangezogen hat, kommt dafür am ehesten in Frage.

Diese Zuschreibung rechtfertigt sich vor allem von späteren Werken her, dem Titelblatt zu Messahalah von 1504 (vgl. Nr. 227) und dem großen dreiteiligen Titelblatt des „beschlossen gart" von 1505 (vgl. Nr. 25). Da die Datierung der Wunderbarlichen Geschichten nicht auf einem Vermerk des Druckers, sondern nur auf dem Datum der dort abgedruckten Gutachten beruht, ist das Jahr 1501 lediglich ein terminus post quem. Der Holzschn. kann daher durchaus im Jahre 1502 entworfen sein. Er wäre dann nach den Celtis-Illustrationen Kulmbachs entstanden und würde sich viel zwangloser in dessen Holzschnittwerk einfügen.

Lit.: Dodgson, Catalogue, I, S. 367 zu P. 266 — drs., in Dürer-Society IX (1906), S. 22 f. (mit Bericht über die ältere Literatur) — Winkler, Dürer 1928, S. 252 — Meder, Dürer-Katalog, S. 160 und Nr. XIII — Panofsky II, Nr. 445 — Winkler, Dürer 1957, S. 129, Anm. 2.

225 **Hrosvita von Gandersheim: Opera**

Nürnberg: Sodalitas Celtica 1501

Nürnberg, Germanisches National-Museum L. 1133 s *Abb. S. 101*

Der Humanist Conrad Celtis, der 1487 auf der Nürnberger Burg von Kaiser Friedrich zum Dichterfürsten gekrönt worden war, veröffentlichte mit diesem Druck sechs

Dramen der Nonne Hrosvita (um 932—1102) nach einer von ihm aufgefundenen Handschrift. Die von Celtis als Komödien bezeichneten Dichtungen haben Legenden von der Verteidigung der Keuschheit zum Inhalt.

Das Buch ist — worauf Winkler aufmerksam gemacht hat — ein hervorragendes Zeugnis für den Einfluß der italienischen Renaissance auf die deutsche Typographie. Die schöne klare Antiqua, die weiträumige Anordnung des Satzes, die ganzseitigen Illustrationen sind in italienischen Inkunabeln, besonders venezianischer Offizinen, vorgebildet.

Der Druck enthält acht Holzschn., von denen die beiden Widmungsblätter (fol. a I v: Celtis überreicht sein Buch Kurfürst Friedrich von Sachsen; fol. a IV v: Hrosvita bietet ihr Werk Kaiser Otto d. Gr. dar) auf Entwürfe Albrecht Dürers zurückgehen. Er hat die Risse aber wohl nicht selbst auf den Stock gezeichnet. Eine flüchtige (seitenverkehrte) Studie zu fol. a IV v ist in Bayonne erhalten (W. 249).

Die übrigen sechs Holzschn. (fol. a VI r, a X r, b II v, b V v [Wdh.: c I r], c V v) dienen als Titelblätter zu den einzelnen Komödien. Sie sind den verschiedensten Meistern aus dem Dürerkreis zugeschrieben worden: Wolf Traut, dem sogen. „Celtis-Meister", dem „Doppelgänger" und Kulmbach. Die Literatur darüber ist am übersichtlichsten bei Meder (Dürer-Katalog, S. 279) zusammengestellt. Die Zuschreibung an Kulmbach nahm zuerst Winkler 1941 vor. Sie beruht auf den Beziehungen zu gleichzeitigen Zeichnungen (z. B. Altarentwurf in der Albertina, W. 83: Johannes und der Jünger der 3. Komödie), zu Glasgemälden (Ministrant der 1. Komödie und Diakon des Bamberger Fensters), und vor allem zu den Holzschn. in Celtis' Quatuor libri amorum (vgl. Nr. 226). Besonders deutlich sind die Beziehungen zu den späteren Holzschn. Kulmbachs: Außer dem Gang nach Jerusalem im Speculum (vgl. Nr. 27), auf den Winkler hinweist, sind die kleinen Bilder des „beschlossen gart" (vgl. Nr. 28) zu vergleichen. Dort finden sich die gleichen würdevoll bewegten, etwas steifen Figuren mit kleinen Köpfen, die Flächigkeit und Spannungsarmut der Komposition.

Lit.: Panzer, VII, S. 439, Nr. 5 — Muther 488 — Meder, Dürer-Katalog, S. 279, Nr. XIV — Stadler, S. [illegible] — Winkler 1941, S. 16 ff. — Winkler, Kulmbach, S. 33 f.

226 Conrad Celtis: Quatuor libri amorum

Nürnberg: Sodalitas Celtica 5. April 1502

a Nürnberg, Germanisches National-Museum L. 460 *Abb. S. 107*

b Nürnberg, Stadtbibliothek

In vier an allegorische Mädchengestalten gerichteten Liebesgedichten besingt Conrad Celtis die Eigenschaften der deutschen Landschaft. Den Gedichten geht eine ausführliche Widmung (in Prosa) an Kaiser Maximilian voraus. Ihnen folgt die Beschreibung der Stadt Nürnberg und ein Lobgedicht des Eleutherius auf Maximilian.

Das Werk ist ebenso wie die Komödien der Hrosvita (vgl. Nr. 225) in schöner Antiqua weiträumig gedruckt und mit blattgroßen Holzschn. geschmückt. Italienischer Einfluß kann auch bei zwei Schnitten (Apoll und Daphne, Apoll auf dem Parnaß) konkret nachgewiesen werden (P. d'Ancona in L'Arte X, 1907, S. 30 f.). Für die Titelblätter mit den vier Gegenden Deutschlands sind schematische Vorzeichnungen von Celtis erhalten (München, Bayer. Staatsbibl. Clm 434). Die über zwei Blätter gehende Ansicht Nürnbergs beruht auf dem Holzschn. von Wolgemut für die Schedel'sche Weltchronik von 1493. Der Hl. Sebald geht auf Dürers Sebald auf dem Säulenknauf (B. app. 20) zurück.

Hans von Kulmbach: Kreuzigung aus dem Würzburger Missale Kat.-Nr. 230

Von den 12 Holzschn. werden drei Albrecht Dürer zugeschrieben: das ornamentale Titelblatt (a I r), das Widmungsblatt (a I v) und die thronende Philosophie (a IV v). Die übrigen sind von Kulmbach: ein Widmungsblatt mit dem dichtenden Celtis (a VII r), 4 Titelblätter, die vier Gegenden Deutschlands darstellend (a VIII r, d III r, f VI r, i III v), der Hl. Sebald (p VIII r), die Ansicht Nürnbergs (zwischen m II und m III), Apoll und Daphne (r VI r). Der letzte Holzschn., Apoll auf dem Parnaß (r VII r), fehlt in den meisten Exemplaren. Er wurde in zwei Augsburger Drucken von 1507 (vgl. Nr. 228, 229) wiederverwendet. Stilistisch gehört noch ein weiterer Schnitt Kulmbachs zur Gruppe der Amores-Illustrationen, ein Harfe spielender Phoebus, der ebenfalls in einem Augsburger Druck von 1507 Verwendung fand (vgl. Nr. 229).

Den Stil Kulmbachs zeigen die großfigurigen Holzschn. Apoll und Daphne (r VI r) und Apoll auf dem Parnaß (r VII r) am deutlichsten: die groß, doch trocken aufgefaßten Gestalten bewegen sich in einer vorderen Raumschicht, von der aus es keinen kontinuierlichen Übergang zum Hintergrund gibt. Die Modellierung der Körper erfolgt wie bei den Illustrationen der Hrosvita und später im „beschlossen gart" durch parallele, gerade geführte und im Winkel aneinanderstoßende Strichlagen. Die Coburger Aktstudien (W. 14, 15, vgl. Nr. 194) zeigen bis in Einzelheiten die gleiche Auffassung des nackten Körpers wie der Apoll der Holzschn. (vgl. z. B. die Darstellung der Oberarmmuskeln).

Lit.: Muther 469 — A. Ruland, in Naumanns Archiv f. d. zeichnenden Künste 2, 1856, S. 254-260 — Dodgson, Catalogue I, S. 510, Nr. 21; S. 279 ff. — Röttinger, Doppelgänger, S. 221 ff. (mit Übersicht über die Literatur) — E. Panofsky, Dürers Stellung zur Antike, S. 31 f. — Tietze I, Nr. W 22, W 23 — Meder, Dürer-Katalog, S. 20 — Stadler, S. 90 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 14 ff., 25 — Panofsky II, Nr. 447 — E. Chojecka in Biuletyn Historii Sztuki XX, 1958, S. 299 ff. (zur Deutung der Titelbl. mit den Gegenden Deutschlands) — Winkler, Kulmbach, S. 33 ff.

227 **Messahalah: De scientia motus orbis**

Nürnberg: Joh. Weissenburger 3. 4. 1504

Hamburg, Kunsthalle (Einzelblatt)

Das Titelblatt des astronomischen Traktates, für den Johannes Stabius die Vorrede schrieb, stellt einen sitzenden Astronomen mit Zirkel und Weltkugel dar.

Der Holzschn. gehört zu der Gruppe der dem Birgitten- oder Benedikt-Meister bzw. Dürers „Doppelgänger" zugeschriebenen Werke. Winkler, der ihn 1928 unter Dürers Holzschn. aufführte, hält es jetzt für wahrscheinlich, daß Kulmbach den Entwurf schuf. In der Auffassung der Figur, der Faltengebung, dem Laubwerk der Bäume ist das Titelblatt dem Schnitt mit drei Nonnen vor einem Kruzifix von 1501/02 („Lucia de Narni", vgl. Nr. 224) eng verwandt. Aber auch zu dem dreiteiligen Titelblatt des „beschlossen gart" von 1505 bestehen nahe Beziehungen (David des Mittelstreifens, Gewand der Maria im oberen Streifen, Baumschlag).

Lit.: Röttinger, Doppelgänger, S. 43 — Winkler, Dürer 1928, S. 253 — Meder, Dürer-Katalog, S. 242, Nr. XVII — Panofsky II, Nr. 452 — Winkler, Dürer 1957, S. 139 f., Anm. 2 — ders., Kulmbach, S. 46, Anm. 1.

Ulrich Pinder: Der beschlossen gart des rosenkrantz marie

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 9. 10. 1505

 s. Nr. 25 *Abb. S. 139*

228 Guntherus Ligurinus: De Gestis Imperatoris Caesaris Friderici I

Augsburg: E. Oeglin April 1507

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek 2° H.

Die Geschichte Kaiser Friedrichs steht durch die typographische Erscheinung (Antiqua, weiter Zeilenabstand, breite Ränder, blattgroße Holzschn.) und durch die Illustrationen in unmittelbarem Zusammenhang mit den Quatuor libri amorum (vgl. Nr. 226). Das Buch enthält zwei Holzschn.: Die thronende Philosophie Albrecht Dürers (L VI r) und Apoll auf dem Parnaß von Kulmbach (M VI r) aus den Amores.

Lit.: Zapf II, S. 29, Nr. IX — Panzer VI, S. 136, Nr. 41 — Dodgson, Catalogue I, S. 266 — Vgl. Literatur zu Nr. 226.

229 Tritonius: Melopoiae Sive Harmoniae Tetracenticae

Augsburg: E. Oeglin 7. 8. 1507

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Ton K. Schl. 418

Das musiktheoretische Werk enthält den ersten mit beweglichen Lettern gedruckten Notentext. Es ist seiner typographischen Erscheinung nach wieder ein ausgesprochen bibliophiler Druck. Die beiden Holzschn. gehören zur Gruppe der Amores-Illustrationen: wiederverwendet wurde der Apoll auf dem Parnaß (2 r), neu ist der Harfe spielende Phoebus des letzten Blattes (10 r). Dieser Schnitt entspricht stilistisch genau den Darstellungen der Gegenden Deutschlands aus den Amores und ist deshalb von Winkler mit Recht Kulmbach zugeschrieben worden. Wie die Illustrationen zu den Amores, galt er früher als ein Werk von Wolf Traut.

Lit.: Zapf II, S. 25, Nr. I; S. 31, Nr. XI — Panzer VI, S. 137, Nr. 42 — Dodgson, Catalogue I, S. 266 — Rauch, Die Trauts, S. 15 — vgl. Literatur zu Kat.-Nr. 226.

Ulrich Pinder: Speculum passionis domini nostri Ihesu christi

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 30. 8. 1507

s. Nr. 27 *Abb. S. 122*

230 Missale ... ecclesiae Herbipolensis

o. O. u. Dr. [Lyon: J. Sacon?] 1509

a Würzburg, Universitätsbibliothek Rp. 270 fo.

b Coburg, Kunstsammlungen der Veste, Einzelblatt *Abb. S. 133*

Winkler hat die lichte Schönheit des 1509 datierten Kanonblattes, die Eleganz seiner schlanken Figuren, das durchsichtige Gespinst des rahmenden Weinlaubs mit Recht als Kulmbachs bedeutendste Leistung für den Holzschnitt gewürdigt. Die Kreuzigung war zunächst von Dodgson Wolf Traut, von Röttinger und Geisberg dem „Doppelgänger" gegeben worden. Winklers Zuschreibung an Kulmbach fand auch die Zustimmung Dodgsons.

Das Missale enthält noch drei figürliche Initialen, die Kulmbach wohl ebenfalls [illegible] worfen hat: David (1 v), Auferstehung Christi (101 r), Opferung Isaaks ([illegible] dem Kanonblatt).

Lit.: Pass. 289 — Dodgson, Catalogue I, S. 331 ohne Nr.; S. 512 ohne Nr. — ders., in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1908, S. 62 — Röttinger, Doppelgänger, S. 49 — Weale-Bohatta, Catalogus Missalium (Bibliographia Liturgica), London 1928, Nr. 442 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 192 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 18 f. — Winkler, Kulmbach, S. 48.

231 **Marianus de Senis: Materia elegans de Irregularitate incurrenda et excommunicatione**

Nürnberg: J. Weissenburger 29. 7. 1510

Nürnberg, Germanisches National-Museum R. 5149 t *Abb. unten*

Dieser Kommentar zum kanonischen Strafrecht enthält als einzigen Buchschmuck das Titelbild (A I v) mit Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde.

Winkler hat 1941 den Holzschn. zuerst in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt und 1959 die Zuschreibung an Kulmbach wiederholt. Er beruft sich auf die hohe Qualität des Blattes und verweist auf gleichzeitige Zeichnungen und Gemälde.

Der Riß für dieses Titelbild, das der Formschneider in einer ungewöhnlich fahrigen Manier geschnitten hat, muß den Scheibenrissen für das Nürnberger Egidienkloster (1511, W. 131—133) ähnlich gesehen haben. Es finden sich dort z. B. die gleichen flachen

Hans von Kulmbach: Kaiser Heinrich und Kaiserin Kunigunde als Stifter des Bamberger Domes aus Marianus de Senis Kat.-Nr. 231

Mulden der Falten, die langen S-förmigen Striche, mit denen die eingesunkene Wange modelliert wird (Kaiser Heinrich des Holzschnitts, Abt Rottenecker auf W. 132). Haltung und Proportionierung der Figuren, der Fall der schweren Gewänder finden sich ähnlich auf anderen Scheibenrissen der gleichen Stilstufe (z. B. Hl. Othmar, W. 135).

Lit.: Panzer VII, S. 448, Nr. 65 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 18 f., 26 — Winkler, Kulmbach, S. 45.

232 **Johann v. Staupitz: Ein nutzbarliches büchlein von der entlichen volziehung ewiger fürsehung**

Nürnberg: F. Peypus 20. 1. 1517

Nürnberg, Germanisches National-Museum   Rl. 2447 r

Der Titelholzschnitt zu den Nürnberger Predigten des mit Luther befreundeten Augustinerpriors Staupitz zeigt das Jüngste Gericht. Die drei gleichgebildeten Männer oben stellen die Dreifaltigkeit dar (vgl. zur Ikonographie RDK IV, Sp. 4288 ff.).

Der Holzschn. wurde von Passavant, dem Dodgson zustimmte, Hans von Kulmbach zugeschrieben. Röttinger brachte ihn in Zusammenhang mit dem Rosenkranz (B. app. 29, vgl. Nr. 222) von 1515 und der Titeleinfassung mit der Taufe Christi (B. app. 30, vgl. Nr. 233) von 1517, deren Entwürfe sicherlich von der gleichen Hand sind. 1941 führte Winkler das Rosenkranzflugblatt in seiner Liste der Kulmbach-Holzschnitte auf und erwähnte die beiden anderen Werke als fragliche Arbeiten Kulmbachs.

Für die Urheberschaft Kulmbachs an dem Staupitz-Titelblatt und der Titeleinfassung mit der Taufe Christi (vgl. Nr. 233) zeugt neben dem schönheitlichen, etwas elegischen Gesichtstypus und der schlanken Proportion der Figuren vor allem die Strichführung. Beide Holzschn. sind besonders sorgfältig geschnitten. Zwar sind sie dadurch — worauf Winkler mit Recht hingewiesen hat — von einer Zierlichkeit, die wir bei Kulmbach sonst nicht kennen, aber sie zeigen doch alle Merkmale seines späten Holzschnittstils, den Winkler (1959, S. 88) an dem schönen Holzschnittbildnis eines Unbekannten von 1518 (vgl. Nr. 223) beschrieben hat: den Verzicht auf Kreuzlagen, die Bevorzugung lang ausgezogener Parallelschraffuren, die durchsichtige Zartheit der plastischen Modellierung (z. B. Höllenrachen des Staupitz-Titels, obere und untere Leiste der Titeleinfassung).

Wiederverwendung in der lateinischen Ausgabe Libellus de executione eterne predestinationis, Nürnberg: 1517; Johann Holtheuser: Vom Jüngsten Tag, Nürnberg: N. Knorr 1584.

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 403, Nr. 873 — Muther 1173 — Passavant 267 — Dodgson, Catalogue I, 353, Nr. 10 — Röttinger, Doppelgänger, S. 3 f. — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 21.

233 **Johannes Teuschlein: In divi A. Augustini... Index**

Nürnberg: F. Peypus für J. Koberger 28. 7. 1517

Nürnberg, Germanisches National-Museum   Rl. 684 ep   *Abb. S. 138*

Das Buch ist der Registerband einer elfbändigen Basler Augustin-Ausgabe (1505/17). Die aus vier Stöcken zusammengesetzte Titeleinfassung „steht auf der Grenze zwischen Dürer, Kulmbach, Springinklee und Schön" (Winkler). Springinklee ist von Dodgson

vorgeschlagen worden, für Albrecht Dürer war Winkler 1928 eingetreten. Röttinger sah in der Titeleinfassung eine charakteristische Arbeit des „Doppelgängers" und belegte die zahlreichen Anleihen bei dem Werk Dürers. Er erkannte auch die enge Verwandtschaft mit dem Titelblatt der Staupitz-Predigten (vgl. Nr. 232), welche die Zuschreibung an Kulmbach nahelegt.

Auf der Rückseite des Titelblattes befindet sich ein blattgroßer Holzschnitt (Teuschlein überreicht das Werk dem Bischof von Würzburg), den Dodgson überzeugend Erhard Schön zugeschrieben hat (Catalogue I, S. 433, Nr. 28; Röttinger, Schön, S. 40 f., Nr. 11).

Wiederverwendung: Revelationes Birgittae, Nürnberg: F. Peypus 15. 11. 1517; Stellarium Corone benedicte virginis Marie, Nürnberg: J. Stuchs 1518; Bartholomäus Anglicus: Opus de proprietatibus, Nürnberg: F. Peypus 13. 5. 1519.

Lit.: Panzer VII, S. 459, Nr. 135 — B. app. 30 — Dodgson, Catalogue I, S. 333, Nr. 11; S. 433, Nr. 85 — Waldmann 1928, S. 360 — Winkler, Kulmbach-Holzschnitte, S. 21 — Panofsky II, Nr. 390.

Hans von Kulmbach: Taufe Christi aus der Titelfassung zum Index der Werke des Hl. Augustin Kat.-Nr. 233

HANS LEU d. J.

um 1490—1531. Maler, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Sohn des Zürcher Malers Hans Leu. Aus dem Stil datierter und signierter Zeichnungen kann ein Aufenthalt in Dürers Werkstatt um 1510 erschlossen werden. In einem Brief vom 6. Dezember 1523 an Propst Felix Frey in Zürich läßt ihn Dürer grüßen. 1515 als Meister wieder in Zürich nachweisbar. Gefallen in dem Gefecht am Gubel am 24. Oktober 1531.

Glasgemälde

234 **Zürcher Standesscheibe**

Doppelscheibe mit Christus und den Hll. Regula, Felix und Exuperantius

Über den Heiligen Spruchband mit Minuskelinschrift: „Venite benedicti patris mei percipite regnum 1517." Unten links der gekrönte Reichsschild, rechts der Standesschild von Zürich
Hüttenglasverarbeitung mit rückseitigem Silberlotauftrag. Radiertechnik, Schwarz- und Braunlotkonturierung mit halbdeckenden Braunlotüberzugslotlagen auf der Bildvorderseite und partiellen Abdecklagen auf der Bildrückseite
je 93:60

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die nach einer kleinformatigen, von Hans Leu signierten Visierung (Zürich, Stadtbibl.) in Teilauszügen gefertigte Standesscheibe trägt sowohl in der handschriftlich wortgetreuen Nachahmung wie in der kompositionellen Neufassung alle Merkmale einer von der Werkstatt vorgenommenen Zweitausfertigung. Die kleinen Märtyrerszenen in den Eckzwickeln (in der ersten Visierung war das Martyrium des Hl. Sebastian vorgesehen) gemahnen im Duktus der Handschrift mehr an Hans Leu als die in der Form vergröberten, aber seiner Visierung direkt entnommenen Heiligengestalten.

Leus oftmals bekundetes Interesse für die Glasmalerei findet eine weitere Bestätigung durch die kopierende Übertragung einer Visierung Baldungs für die „Maria am Webstuhl, von Engeln gespeist" des sog. Großgründlacher Zyklus (vgl. Nr. 5).

Lit.: L. Stamm, in Anz. f. Schweizerische Altertumskunde NF 11, 1909, S. 249 f. — W. Hugelshofer, in Anz. f. Schweizerische Altertumskunde NF 26, 1924, S. 28 ff.

Zeichnungen

235 **Christi Einzug in Jerusalem**

Unten rechts bezeichnet mit dem Monogramm HL (ligiert) und dem Datum 1512 (?)
Feder in Schwarz; 185:122
Slgen. Esdaile und Hausmann; erworben 1875

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die erste erhaltene Zeichnung Leus, eine Maria am Webstuhl, datiert 1510 (London, Brit. Museum), steht ganz unter dem Eindruck des Dürerkreises. Das gleiche gilt auch noch für das vorliegende Blatt, das Hans Schäufeleins Darstellung des gleichen Themas aus dem Speculum passionis (vgl. Nr. 27) als Vorlage benutzt. W. Hugelshofer liest das Datum als 1517 und hält aus stilistischen Gründen eine Datierung um 1512 nicht für möglich.

Lit.: Bock, Kat. Berlin, S. 62, Nr. 1836 (1512?) — W. Hugelshofer, in Anz. f. schweiz. Altertumskunde NF 26, 1924, S. 30 — ders., Schweizer Handzeichnungen d. 15. u. 16. Jh., Freiburg 1928, S. 19 f. u. 35—37.

236 **Der Hl. Georg tötet den Drachen**

Oben bezeichnet mit dem Monogramm aus HL (ligiert) und dem Datum 1513
Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf gelbbraun grundiertem Papier; 209:138
Aus Slg. v. Nagler; erworben 1835

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett *Tafel 40*

Das Blatt zeigt die Einwirkung der Altdorferschen Weißzeichnungen auf getöntem Grund. Zur gleichen Zeit entstehen auch ähnliche Zeichnungen des Dürerschülers Springinklee (vgl. Nr. 332), die bei diesem durch die Zusammenarbeit mit Altdorfer an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians angeregt sein können.

Lit.: Bock, Kat. Berlin, S. 63, Nr. 816 — W. Hugelshofer, in Anz. f. schweiz. Altertumskunde NF 25, 1923, S. 163 f. — H. Debrunner, Der Zürcher Maler Hans Leu im Spiegel von Bild und Schrift (Neujahrsbl. d. Zürcher Kunstges.), 1941, S. 21.

237 **Baumstudie**

Rs.: Lavierte, weiß gehöhte Federstudie auf grünem Grund nach Dürers Hieronymus-Holzschnitt von 1512 (B. 113)

Feder in Schwarz auf rotbraunem Grund, gelb und weiß gehöht; 165:109

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Eine im Duktus sehr verwandte Federzeichnung im Zürcher Kunsthaus ist 1513 datiert. Die Nürnberger Studie wird von W. Hugelshofer um 1514 angesetzt. Die Bestimmung geht auf E. Buchner zurück. Vorher galt das Blatt als Arbeit Albrecht Altdorfers. E. Bock und O. Benesch denken an Erhard Altdorfer.

Lit.: H. Tietze, Albrecht Altdorfer, Leipzig 1923, S. 198 — E. Buchner, in Münchner Jb. 13, 1923, S. 101 — W. Hugelshofer, in Anz. f. schweiz. Altertumskunde 25, 1923, S. 167 f. — Bock, Kat. Erlangen, unter Nr. 815 — H. L. Becker, Die Handzeichnungen A. Altdorfers, München 1938, Nr. 165 (Leu) — Th. Gerszi, Un dessin inconnu de Hans Leu le jeune au Musée des Beaux-Arts, in Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts 7, 1955, S. 32 ff. — O. Benesch u. E. M. Auer, Die Historia Friderici et Maximiliani, Berlin 1957, S. 132, Nr. 8 (Erhard Altdorfer) — F. Winzinger, in Wiener Jb. 18, 1960, S. 22 f.

238 **Der Hl. Sebastian**

Links oben mit dem ligierten HL signiert und datiert: 1517
Feder in Schwarz; 212:152; Wz.: Fragment eines laufenden Bären
Aus Slg. Frhr. v. Aufseß

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Zeichnung gehört einer Zeit an, in der die Verbindung Leus zum Dürerkreis im wesentlichen nur noch auf Baldung beschränkt zu sein scheint. An Baldungs expressiven Schnitt des Hl. Sebastian (Baldung-Ausstellung II H, Nr. 61) erinnert W. Hugelshofer und kennzeichnet zugleich die entgegengesetzten Temperamente. In der szenischen Auffassung näher verwandt ist Baldungs Sebastian-Holzschnitt aus der Nürnberger Gesellenzeit (Baldung-Ausstellung II H, Nr. 64). Eine Zeichnung in Berlin, die dem vorliegenden Blatt entspricht, trägt bereits das Datum 1514.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 1387 — Bock, Kat. Berlin, S. 63, Nr. 5538 — W. Hugelshofer, in Anz. f. schweiz. Altertumskunde NF 26, 1924, S. 33 f.

Holzschnitte

239 **Die Heilige Familie**

Auf einem Stein Monogramm HL (ligiert) und Jahrzahl 1516

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: Passavant III, S. 340, Nr. 4.

240 **Der Hl. Georg**

Unten auf Baumstrunk Monogramm HL (ligiert) und Jahrzahl 1514

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: Passavant III, S. 340, Nr. 7.

MEISTER DES ANSBACHER KELTERBILDES

Gemälde

241 **Gedächtnisbild für Matthias von Gulpen († 1475)**

Christus in der Kelter

Links neben dem knienden Propst das Wappen. Auf den Schriftbändern in gotischer Minuskel: torcular calcavit dominus virgi(ni) filie iuda trenorum/I° C (Jer. Klagelieder 1, 15) — Propter scelus populi mei/ percussi eum isaie liiiC (Js. 53, 8) — Torcular calcavi solus et de gentibus non/ est vir mecu(m) ysaie lxiii.C (Js. 63, 3) — Quare ergo rubrum est indumentum tuum (Js. 63, 2) — Redemisti nos deus in sanguine tuo/Apo.V. miserere mei (Apokalypse 5, 9) — Qua re rubrum est indumentu(m) tuu(m) et vestimenta tua/ sicut calcantium in torculari ysay lxiiic (Js. 63, 2) Hic vite ostium posuit unde/ sacramenta emanant (Augustinus, Tract. CXX in Johannem)
Holz; 175:88

Ansbach, Evang.-Luth. Pfarramt St. Gumbertus *Tafel 41, 44*

Eine Skizze Dürers zu dem Bilde (vgl. Nr. 399) zeigt die Hauptfiguren, außer Gottvater, im Gegensinne. Eigenhändige Notizen Dürers zur Anordnung des Bildes, zu den Inschriften und den Farben des Wappens befinden sich im Britischen Museum (ADD. U. S. 5229, fol. 52). Nach dem altertümlichen Charakter des Bildes und dem ca. 35 Jahre zurückliegenden Todesjahr des Matthias von Gulpen scheint es wahrscheinlich, daß Dürer sich an ein älteres, vielleicht beschädigtes Vorbild zu halten hatte. Da er seinen Entwurf nicht selbst ausführte, können seine schriftlichen Angaben als Anweisung an den Maler gelten, die Anordnung der Figuren zu vertauschen. Äußere Anhaltspunkte zur Datierung des Bildes sind nicht gegeben. Auch die Vorzeichnung Dürers läßt sich wegen ihres skizzenhaften Charakters schwer einordnen. Die schmerzhafte Mutter setzt die Maria der Beschneidung Christi aus dem Marienleben voraus, die geflügelten Putten sind ohne das Rosenkranzbild oder die Madonna mit dem Zeisig nicht zu denken. Eine Entstehung nach der Rückkehr Dürers aus Italien, um 1508/10, scheint also am wahrscheinlichsten. Die Zuschreibungen an Weiditz, Baldung, Kulmbach oder Dürer selbst ließen sich nicht aufrechterhalten. Der Maler ist ein bisher noch anonymer, in der Werkstatt Dürers tätiger Künstler. Die Frage nach der Möglichkeit seiner Identifizierung mit Hans Springinklee ist aufgeworfen worden.

Das Bild, auf dessen schlechten Zustand in der Literatur mehrfach hingewiesen ist, wurde 1961 im Dörnerinstitut, München, untersucht. Nach dem Bericht von Dr. K. Arndt ist gänzlich unangetastet kein Bildmotiv geblieben. Christus: Oberkörper weitgehend übermalt, ebenso der Lendenschurz rechts, der linke Unterschenkel. Maria: das Gewand vom rechten Arm abwärts mit Ausnahme eines senkrechten Sprunges und kleinster Fehlstellen sehr gut erhalten. Die rechte Hand völlig übermalt, ebenso große Teile des Kopftuches, Wange und Hals. Gottvater: gut erhalten. Taube: weitgehend übermalt. Petrus: gut erhalten. Einzelne Fehlstellen im Mantel. Engel: die oberen beiden gut erhalten. Im Gesicht des dritten Ergänzungen und Übermalungen. Beim vierten die linke Wange, Unterarme und Hände weitgehend übermalt, ebenso der größte Teil des Gewandes.

Lit.: Binder, in Blätter f. Gemäldekunde 3, 1906, S. 61 — C. Dodgson, Notes and sketches by Albrecht Dürer, The Dürer Society 12, 1911, S. 8 ff. (dort ältere Literatur) — E. Buchner, in Wölfflin Festschrift, S. 209, Anm. 7 — G. Dehio, Handbuch d. deutschen Kunstdenkmäler, Bd. 3, Berlin 1925, S. 24 — Röttinger, Doppelgänger, S. 115 — Tietze, Bd. 1, S. 108 — Dürer-Ausstellung Nr. 333 — Flechsig Bd. 2, S. 276, 502 — Winkler, Dürerzeichnungen Nr. 184 — Panofsky, Bd. 2, Nr. 22 — Thieme-Becker 37, S. 19 — Winkler, Dürer 1957, S. 177 — Eucharistia, Ausstellung München 1960, Nr. 22.
Zur Ikonographie: A. Weckwerth, Christus in der Kelter, Ursprung und Wandlung eines Bildmotives, in Beiträge zur Kunstgeschichte, Festgabe f. H. R. Rosemann, o. O., [1960].
Zu M. v. Gulpen: A. Bayer, S. Gumbertuskloster und Stift, Würzburg 1948, S. 172, 181, 184.

242 Beweinung Christi

Lindenholz; 76:58,5

Venedig, Galleria „Giorgio Franchetti" alla Ca' d'Oro

Die Vereinigung verschiedener ikonographischer Typen, Christus in der Rast, Schmerzensmann und Beweinung, entspricht der Neigung des Malers zur Kompilation. Anregungen gingen von Dürers Titelblatt der Großen Passion und der Kreuzabnahme der Kupferstichpassion aus.

Lit.: H. Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister, Straßburg 1904, S. 48 — Binder, in Blätter für Gemäldekunde 3, 1906, S. 62 — E. Buchner, in Wölfflin Festschr., S. 209, Anm. 7 — Röttinger, Doppelgänger, S. 115 — Thieme-Becker 37, S. 19.

243 Geburt Christi

Leinwand 58:56
Aus Slg. Mrs. Liberty E. Holden

Cleveland, The Cleveland Museum of Art, Holden Collection *Tafel 42*

Das Bild wurde zuerst von H. Tietze mit der Hl. Familie im Germanischen National-Museum (vgl. Nr. 239) in Verbindung gebracht. Der Maler lehnt sich an Dürers Paumgartner-Altar und die Florentiner Epiphanie an, deren kniender König, worauf Tietze hinwies, im rechten Hirten wiederkehrt. Für Komposition und Lichtführung waren Holzschnitte Dürers von 1511 vorbildlich. Eine Entstehung vor 1515 ist wahrscheinlich.

Lit.: H. Tietze, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1932/33, S. 87 — Ch. L. Kuhn, A Catalogue of German Paintings, Cambridge Mass. 1936, Nr. 206 — E. Buchner, in Z. f. Kunst 4, 1950, S. 310 — H. S. Francis, in The American-German Review 21, 1954/55, S. 9.

244 Die Heilige Familie

Lindenholz; 72:56
Erworben von Kurfürst Maximilian von Bayern

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Bayer. Staatsgemäldesammlungen) *Tafel 43*

Die auch koloristisch sehr reizvolle Tafel lehnt sich inhaltlich an die beiden Holzschnitte Dürers von 1511 mit Darstellung der Heiligen Familie an. Dem einen (B. 96) ist das Thema des ersten Schrittes, dem anderen (B. 97) die Gruppe mit Joseph und Joachim entnommen, wobei der Kopf des Joachim recht genau kopiert ist. In Komposition und Gewandstil zeigt sich bereits der Einfluß späterer Werke Dürers, wie des Kupferstiches der Maria an der Mauer (B. 40) von 1514. Das Bild dürfte demnach 1515/20 entstanden sein.

Lit.: H. Röttinger, Hans Weiditz der Petrarkameister, Straßburg 1904, S. 49 — drs., Doppelgänger, S. 115 — Binder, in Blätter f. Gemäldekunde 3, 1906, S. 62 — Buchner, in Wölfflin Festschr., S. 209, Anm. 7 — Dürer-Ausstellung, Nr. 108 — H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/35, S. 87 — F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 57, 1936, S. 73 — Thieme-Becker 37, S. 19.

MEISTER DES DOMINIKANER-ZYKLUS

Gemälde

245 Zwei Tafeln eines Passionszyklus aus der ehem. Dominikanerkirche in Nürnberg

a Christus vor Kaiphas

Unten die Wappen des Hans Unbehaun und der Katharina geb. Kötzler

Tannenholz; 112:136

b Christus in der Vorhölle

Tannenholz; 113:120

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Protestantische Kirchenverwaltung)

Die von Schwarz auf der Tafel mit Christus in der Vorhölle erwähnten Wappen des Wilhelm II. Haller und der Dorothea geb. Landauer wurden gelöscht. Auf dem Rücken des Drachens sind noch geringe Spuren zu erkennen.

Von dem Zyklus, der im 18. Jahrhundert an der Empore der ehem. Dominikanerkirche angebracht war, haben sich außer den ausgestellten Tafeln erhalten: Auferstehung, Noli me tangere, Himmelfahrt, Pfingsten (Nürnberg, GNM), Abendmahl, Christus vor Pilatus, Geißelung, Kreuztragung, Beweinung, Grablegung (Nürnberg, St. Jakob, z. Z. Fischbach), Christus am Ölberg (München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen); Verspottung mit Dornenkrönung und Jüngstes Gericht sind verschollen. Der ursprüngliche Standort der Folge ist unbekannt. Die nachträglich aufgemalten Wappen waren zunächst wohl an anderer Stelle angebracht. Die Allianzen geben keinen genaueren Anhalt für die Entstehungszeit der Bilder.

Der Maler lehnt sich im Stil wie in Einzelheiten an Dürers Große Passion an, ohne die 1510 zugefügten Blätter zu benützen. Christus vor Kaiphas übernimmt einen Soldaten getreu aus der entsprechenden Szene der 1509/11 entstandenen Kleinen Holzschnittpassion. Nach einem Hinweis von H. Röttgen (mündl.) setzt der Kaiphas die gleiche Figur aus der Grünen Passion (vgl. Nr. 401) voraus. Die Folge wird um 1510 gemalt sein. F. Dörnhöffer brachte den Zyklus irrtümlich mit den jetzt als Werke Baldungs erkannten Tafeln in Schwabach in Verbindung (vgl. Nr. 1). Am nächsten stehen die Tafeln dem in Nürnberg geformten Stil der Nördlinger Leonhard Schäufelein und Sebastian Dayg. Dem gleichen Maler schreibt H. Wescher-Kauert nicht überzeugend zwei 1510 datierte Tafeln mit Heimsuchung und Noli me tangere (Freiburg, Augustinermuseum) und das nach 1508 entstandene Epitaphtriptychon der Goldschmiedefamilie Huster in der Georgskirche zu Dinkelsbühl zu.

Lit.: Nürnbergisches Zion, Nürnberg [1733], S. 117 — J. J. Schwarz, Beschreibung und Abzeichnung aller in der Dominikanerkirche befindlichen Monumente, 1737, Ms. Nürnberg, Stadtbibliothek, S. 13, 16, 17 — Murr, S. 71 f. — U. Thieme, H. L. Schäufeleins malerische Thätigkeit, Leipzig 1892, S. 157 — Dörnhöffer, S. 464 — Katalog Schleißheim, 1914, S. 66 f. — H. Wescher-Kauert, Ein Meister der Dürerschule, in Berichte aus dem Freiburger Augustiner-Museum 1, 1924, S. 17 ff. — ds., Der Karmeliteraltar des Sebastian Dayg und seine kunsthist. Stellung, in Jb. f. Kunstwiss. 1928, S. 25, Anm. 2 — F. Bock, Das Nürnberger Predigerkloster, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 25, 1924, S. 199 — Weinberger, S. 229 — Dürer-Ausstellung Nr. 84 b, h — Lutze-Wiegand, S. 54 f.

MEISTER DER NEUDÖRFER-BILDNISSE

Gemälde

246 **Bildnis des Johannes Neudörfer**

Oben datiert: ANNO DOMINI: MD: XXVII:; darunter: IOHANN NEVDORFFER RECHENMAISTER/SEINES ALTERS IM XXX: IAR:
Lindenholz; 50,5:38,5

247 **Bildnis der Magdalena Neudörfer**

Oben datiert: ANNO DOMINI: / M:D:XXVII:; darunter: MAGDALENA IOHANN / NEVDORFFERIN IHRES ALTERS IM XL IAR
Lindenholz; 50,5:38,5

Kassel, Staatliche Gemäldegalerie *Tafel 48/49*

Der Schreib- und Rechenmeister Johann Neudörfer (1497—1563) ist der erste Biograph der Nürnberger Künstler und Kunsthandwerker. Er heiratete zwischen 1518 und 1522 in erster Ehe Magdalena, die Witwe des Hans Schellmann, geb. 1487, gest. vor 1544. Der Augenfehler Neudörfers ist auch auf seinem von Nikolaus Neufchatel 1561 gemalten Bildnis in der Münchner Pinakothek zu erkennen. Die Bildnisinschriften sind von Neudörfer selbst geschrieben. Dürers Bildnis Kaiser Maximilians I. und die Zeichnung seiner Frau in niederländischer Tracht (W. 814) haben den Maler beeinflußt. H. Buchheit (brieflich) hat die Bildnisse hypothetisch zusammen mit dem in Hannover befindlichen Porträt des Astronomen Johann Schöner (vgl. Nr. 248) Hans Springinklee zugeschrieben, den er nach mündl. Mitteilung mit dem Meister des Ansbacher Kelterbildes identifiziert. Allerdings ist Springinklee nur bis 1522 in Nürnberg nachweisbar. E. Buchner (mündl.) verwies auf stilistische Verwandtschaft mit dem Profilbild eines bärtigen Mannes (London, Nationalgalerie Nr. 2604) und dem Bildnis eines bärtigen Mannes mit einer Nelke (1930 Berlin, Kunsthandel).

Lit.: G. v. d. Osten, Katalog der Gemälde alter Meister in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, 1954, S. 151 — P. Strieder, in München Jb. III. Folge 7, 1956, S. 122 ff. — H. Vogel, Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel, 1958, S. 104 — M. Levey, National Gallery Catalogues, The German School, London 1959, S. 7.

248 **Bildnis des Astronomen Johann Schöner**

Links oben in Kapitale die Inschrift: corporis hanc faciem hvnc vvltvm schonerve habebat/cvm iam desineret condere lvstra decem./artis et ingenii decora haec divina tenebat/vnde svi primvs temporis ille fvit/MDXXVIII. Rechts oben eine Waage, das Zeichen Schöners
Lindenholz; 58,5:43,5
1752—1863 von Forstersches Kunstkabinett, Nürnberg; seit 1864 Slg. Culemann, Hannover

Hannover, Städtische Galerie im Landesmuseum

Der 1477 in Karlstadt/Ufr. geborene Johann Schöner wurde 1526 Professor der Mathematik in Nürnberg, wo er 1547 starb. Die Waage ist seinem Bücherzeichen entnommen. Das Baldung, Amberger, Jörg Breu d. Ä., Barthel Beham zugeschriebene Bildnis wurde von H. Buchheit (Brief vom 29. 9. 53 an die Landesgalerie Hannover) mit den Neudörfer-Bildnissen in Kassel (vgl. Nr. 246/47) in Verbindung gebracht und hypothetisch Hans Springinklee zugeschrieben. Wenn das Bildnis Schöners auch aus historischen Gründen kaum außerhalb Nürnbergs entstanden sein kann, so weisen doch das warme Kolorit und die weiche Modellierung des Gesichtes auf einen in Augsburg geschulten Künstler.

Lit.: Verz. d. Nürnberger Kunst- und Antiquitäten-Auction vom 14. Sept. 1863 aus dem Nachlaß des Herrn Christoph von Forster, S. 48 — K. Scheffler, Bildnisse aus drei Jahrh., Königstein [1916], Nr. 32 — H. Sander, Zur Identifizierung zweier Bildnisse von L. Cranach d. Ä., in Z. f. Kunstwiss. 4, 1950, S. 38 ff. — G. v. d. Osten, Katalog der Gemälde in der Niedersächsischen Landesgalerie Hannover, 1954, S. 150 f.

Zeichnungen

249 Zwei Zeichnungen für oder nach Szenen aus dem Nürnberger Ratssaal

a Die Gerechtigkeit Trajans

Vorn überreitet der Sohn des Trajan einen Knaben. Rechts hinten beklagt sich die Mutter bei Trajan, der ihr darauf seinen Sohn als Ersatz gibt.

Auf der Rückseite steht in der in Erlangen häufig vorkommenden Schrift des 17. Jahrh.: Michael Graf
Feder in Dunkelbraun, zart aquarelliert; rund mit doppelter Einfassungslinie auf quadratischem Papier, an einem Rand Ansatz eines weiteren Runds; Dm. 100

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

b Der Opfertod des Publius Decius Mus

Feder in Braun, aquarelliert; Dm. 100
Aus Slg. Heller

Bamberg, Staatliche Bibliothek

Die beiden Rundbilder, zu denen noch weitere in Berlin und Dessau erhalten sind, stammen aus dem Umkreis Dürers und entsprachen Wandbildern im Nürnberger Ratssaal, in denen die staatsbürgerlichen Tugenden an Beispielen der römischen Geschichte verherrlicht wurden. Der Hinweis auf den Nürnberger Maler Michael Graf († 1550), über dessen Tätigkeit nichts Genaues bekannt ist, besitzt insofern Interesse, als sein Schwiegersohn Georg Pencz war, der nach Johann Neudörfers „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten" 1521 an der Renovierung des Rathauses beteiligt war (vgl. Nr. 263). Die Renovierung fand unter dem maßgeblichen Einfluß Dürers statt, der selbst mit Entwürfen beteiligt war (vgl. Nr. 404).

Lit.: M. Lossnitzer, Zwei Inkunabeln der deutschen Radierung, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1910, S. 39 – ders., Rez. v. F. Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt, in Monatshefte f. Kunstwiss. 7, 1914, S. 74 – M. J. Friedländer, Zeichnungen deutscher Meister in der Behördenbibl. zu Dessau, Stuttgart 1914, Taf. 13 – Bock, Kat. Berlin, S. 94, Nr. 693 – Bock, Kat. Erlangen, Nr. 225 u. Textabb. S. 69 (Bamberger Rund).

MEISTER DER HL. SIPPE IN SCHLÜSSELAU

Gemälde

250 **Die Heilige Sippe**

Auf den Spruchbändern in Kapitale S. Anna / Maria virgo / Maria Cleove /Iacobvs minor / Ivdas / Simon / Iohannes Baptista / Alphevs / Ioachi(m) / Cleophas / Salomas / Ioseph / Zebodevs / Iacobvs maior / (Iohan)nes Ev(angelista). Rechts unten ein kniender Geistlicher als Stifter.
Holz; 107:113

Schlüsselau, Katholische Pfarrkirche

Das auf allen Seiten beschnittene und nicht einwandfrei erhaltene Bild dürfte nach der erhaltenen Entwurfszeichnung eine selbständige Altartafel ohne Flügel gebildet haben. Von Sitzmann, der sich als einziger ausführlich mit dem Werk beschäftigt hat, irrtümlich als Frühwerk Dürers angesehen. Der Maler, der Dürerschule angehörend, zeigt Verbindungen zu Wolf Traut, dem bisher auch die Entwurfszeichnung zugeschrieben wurde, und dem Meister des Ansbacher Kelterbildes. Entstanden um 1515/20.

Lit.: K. Sitzmann, in Fränkische Blätter f. Geschichtsforschung u. Heimatpflege 4, 1952, S. 73 ff.

Zeichnung

250a **Die Heilige Sippe**

Feder in Grau und Braun, grau laviert; 197:125, ungleichmäßig beschnitten
Links unten späte Ordnungsnummer 35

Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

Die Zeichnung wurde bisher in Verbindung mit der Hl. Sippe des Artelshofer Altars Wolf Traut zugeschrieben. Jedoch bestehen in der Strichführung und in der Zeichnung der Gesichter starke Unterschiede zu dessen Zeichnungen. Es handelt sich offenbar um ein Blatt aus der Werkstatt des Malers, von dem das Fragment der Hl. Sippe in der Kirche des ehemaligen Zisterzienser-Nonnenklosters Schlüsselau bei Bamberg stammt, und ist möglicherweise eine Entwurfszeichnung für dieses Bild. Die Säulen sind im Gemälde weggelassen, Maria Cleophae, Joseph und Zebedäus deshalb etwas verschoben. Die Arkade ist wohl der Beschneidung des Bildes zum Opfer gefallen. Zur bisherigen Einordnung der Zeichnung vgl. Nr. 372.

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

MEISTER DES SCHREYER-ALTARES

Gemälde

251 **Flügel vom Sebaldus-Altar des Sebald Schreyer**

a Trauung des Hl. Sebald

Predigt des Hl. Sebald

Außenseite des linken Flügels

b St. Sebald nimmt Abschied von seiner Gemahlin

St. Sebald heilt einen Blinden und verwandelt Eiszapfen in Brennholz

Außenseite des rechten Flügels

c Ankunft und Verehrung der Reliquien des Hl. Sebald

Räuberischer Überfall auf den Heiligen und seine Begleiter

Innenseite des linken Flügels

d Heilung eines Fallsüchtigen und einer Frau mit verkrüppelter Hand durch den Hl. Sebald

Verehrung der Reliquien des Heiligen durch Wallfahrer

Innenseite des rechten Flügels
Holz; je 167:55

e Geburt des Hl. Sebald

f Die Hll. Sebald, Willibald, Wunibald werden gespeist

Teile der ehem. Standflügel. Tannenholz; je 83:54
e—f aus Wallerstein-Slg.

a—d Schwäbisch-Gmünd, Heiligkreuzmünster *Tafel 46*

e—f Nürnberg, Germanisches National-Museum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds) *Tafel 45*

Der Altar wurde 1508 von dem Nürnberger Sebald Schreyer, dessen Ehefrau Margarete, geb. Kammermeister (1444—1516), aus Schwäb.-Gmünd stammte, für eine von ihm errichtete Kapelle in der Pfarrkirche U. L. Frau, heute Hl. Kreuz, gestiftet. Der Schrein enthält die geschnitzte Figur des Hl. Sebald, die Flügel zeigen auf beiden Seiten Szenen aus dem Leben des Heiligen. Auf der nicht ausgestellten Predella sind außer den Wappen der Stifter die Verkündigung an Maria und die 14 Nothelfer dargestellt. Zwei Tafeln der ehem. Standflügel wurden 1816 von dem Bauinspektor Keim in Nürnberg für die Wallerstein-Slg. erworben. Ihre Zugehörigkeit zu dem Gmünder Altar wurde zuerst von Dörnhöffer erkannt. Die genauen Aufzeichnungen Schreyers über die entstandenen Kosten wurden von A. Gümbel veröffentlicht. Danach zahlte Schreyer außer den Entlohnungen für den Schreiner, Schnitzer und Vergolder „Zweien knechten, der ider 7 wochen an den materien gemalt hat, für cost und lon 14 gld. rh. Mer einem knecht mer dann ein wochen farb anzustreichen und zu fassen 1 gld. rh. Mer einem gesellen 3 wochen am sarch zu malen 2 gld. rh. Dem Albr. Türer fur sein muh und versaumnus seiner knecht zu liebung geben 7 fl. 5 pfd. 12 dl. Seiner Hausfrau zu einer vererung geben 2 gld." Die Kostenrechnung ist ein wichtiger Hinweis für den Umfang von Dürers Werkstatt in den Jahren nach seiner Rückkehr von der zweiten Italienreise. Der Stil der Malereien an der Predella ist deutlich von dem der Flügel zu unterscheiden; M. Weinberger hat versucht, auch die beiden Maler der Szenen aus dem Leben des Heiligen zu unterscheiden, doch ist der Stil der Figuren so einheitlich, daß eher eine Arbeitsteilung zwischen Figuren und Beiwerk denkbar erscheint. Worin Dürers „Mühe" um den Altar bestand, läßt sich nicht mehr feststellen. Keinesfalls hat er die Entwürfe für die altertümlichen Kompositionen

geliefert. Der Geselle, der die Figuren der Flügel gemalt hat, wurde von Dürer auch zur Ausführung der Flügel des Helleraltars herangezogen. M. Weinbergers Versuch, die beiden Maler der Flügel mit Erhard Schön und Hans Springinklee zu identifizieren, hat nicht überzeugt. Beachtenswert bleibt der Hinweis auf die Verwandtschaft mancher Figuren des Altares mit Springinklees frühestem Holzschnitt der Kümmernislegende (vgl. Nr. 340).

Lit.: Koelitz, S. 72 — A. Pfister, in Arch. f. christl. Kunst 11, 1893, S. 66-8, 73-7, 82-5, 89-91 — A. Gümbel, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 16 (1904), S. 125 ff. — Dörnhöffer, S. 460 — ders., in Kunstgeschichtliche Anzeigen 3, 1906, S. 88 — M. Schuette, Der Schwäbische Schnitzaltar, Straßburg 1907, S. 174 — Rauch, S. 7, Anm. 2 — Weinberger, S. 191, 201 ff., 213 — H. Röttinger, Dürers Doppelgänger, Straßburg 1926, S. 236 — A. Nägele, Das Gmünder Münster, Augsburg 1926, S. 86 — H. Schmidt, in Z. f. bild. Kunst 65, 1931/32, S. 10 — O. Schmitt, Das Heiligkreuzmünster in Schwäbisch-Gmünd, Stuttgart 1951, S. 24, 36.

252 Innenflügel des Altares des Hl. Thomas aus der Dominikanerkirche in Frankfurt (Heller-Altar)

a Die Apostel Petrus und Paulus

Untere Hälfte der Außenseite des linken Flügels. Die obere Hälfte mit einem Teil der Anbetung der Könige ist verschollen

b Zwei Könige

Obere Hälfte der Außenseite des rechten Flügels

c Die Hll. Thomas von Aquin und Christophorus

Untere Hälfte der Außenseite des rechten Flügels
Tannenholz; je 96:60

d Martyrium des Hl. Jakobus d. Ä.

Innenseite des linken Flügels
Tannenholz; 148:61

e Martyrium der Hl. Katharina von Alexandrien

Innenseite des rechten Flügels
Tannenholz; 142:61

f Bildnis des Stifters Jakob Heller

Rechts neben dem Stifter sein Wappen. Ehemals unter dem Martyrium des Hl. Jakobus. Auf beiden Seiten beschnitten.

g Bildnis der Katharina Heller geb. von Melem

Links neben ihr das Wappen der Melem. Ehemals unter dem Martyrium der Hl. Katharina. Auf beiden Seiten beschnitten.
Tannenholz; je 53:36

Frankfurt, Historisches Museum *Tafel 47*

Der Altar wurde von Dürer in den Jahren 1508/09 im Auftrage des Frankfurter Kaufherrn und Ratsmitgliedes Jakob Heller geschaffen. Die Mitteltafel ging 1729 beim Brand der Münchner Residenz zugrunde. Über den Gang der Arbeit an den Flügeln berichtet Dürer am 19. März 1508 an Heller: Nachvolgent wil ich euer arbeit auch anfangen zu machen, vnd auch kein ander gemähl machen, biss dass sie fertig, als den mein gewohnheit. Vnd sonderlich wil i c h euch das mitler blat mit meiner aignen hand fleisig mallen. Aber nichts desto minder s e i n d die fliegel auss wendig entworffen, das von stainfarb wirdt, habs auch vndermallen l a s s e n. Am 24. August berichtet er dann: Die fliegel seindt auswendig von stainfarben aussgemalt, aber noch nit gefürneist, vnd innen seind sie gantz vndermalt, das m a n darauf anfang ausszumallen, vnd das corpus hab i c h mit gar grossem Fleiss entworfen mit länger Zeut, auch i s t es mit 2 gar guten farben vnderstrichen, das ich daran anfanche zu vndermalen. In den nächsten Briefen spricht Dürer nur noch von der Mitteltafel, die Flügel waren demnach bereits vollendet. Dürer unterscheidet also ganz deutlich zwischen der eigenen Arbeit und der von Hilfskräften. Hätte er sich in irgendeiner Form an der Bemalung der Flügel beteiligt, so hätte er es Heller

gegenüber sicher betont, da er sich immer wieder über die geringe Bezahlung für seine große Mühe beschwert. Die Kleinteiligkeit der Komposition wie die Anlehnung an den Holzschnitt der Katharinenmarter sprechen auch gegen genaue Entwürfe Dürers, was nicht ausschließt, daß Dürer die Ausführung überwacht und korrigierend eingegriffen hat. Beteiligt an der Bemalung der Flügel waren die Gesellen, die auch den Schreyer-Altar in Schwäbisch-Gmünd (vgl. Nr. 251) ausgeführt haben, was durch einen Vergleich des Petrus mit dem bärtigen Zuhörer auf der Predigt des Hl. Sebald besonders deutlich wird.

Lit.: H. Weizsäcker, Die Kunstschätze des Dominikanerklosters in Frankfurt a. M., München 1923, S. 141 ff. – Winkler, Dürer 1928, S. 48 ff. — ders., Dürerzeichnungen, S. 121 f. — ders., Dürer 1957, S. 201, 204 — Panofsky, Bd. 2, Nr. 8 — H. Th. Musper, Albrecht Dürer, Der gegenwärtige Stand der Forschung, 2. Aufl. Stuttgart 1953, S. 178 ff. — H. Rupprich, Dürers schriftlicher Nachlaß, Bd. 1, Berlin 1956, S. 61 ff. — W. Prinz, Gemälde des hist. Museums Frankfurt a. M., Frankfurt 1957, S. 98 ff.

GEORG PENCZ

um 1500—1550. Maler, Kupferstecher, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Am 8. August 1523 als Neubürger in Nürnberg aufgenommen, also im Gegensatz zur Angabe Sandrarts wahrscheinlich nicht dort geboren. Nach sekundären Quellen 1521 mit der Ausführung der Visierungen Dürers für die Neuausmalung des Rathaussaales beschäftigt. 1525 wegen atheistischer und anarchistischer Äußerungen aus Nürnberg ausgewiesen, jedoch im gleichen Jahr Rückkehr gestattet. 31. Mai 1532 Bestallung als Nürnberger Stadtmaler. 6. September 1550 Ernennung zum Hofmaler Herzog Albrechts von Preußen. Wohl auf dem Wege nach Königsberg vor dem 17. Oktober 1550 nach Angabe des Totengeläutbuchs von St. Sebald in Breslau, nach Aussage des Hans Zeser vor dem Nürnberger Rat, in Leipzig gestorben. Sandrart berichtet von einem Aufenthalt in Rom.

Gemälde

253 Flügel eines Altärchens

a Der Hl. Johannes d. T.

b Der Hl. Christophorus

c Der Erzengel Gabriel

d Der Hl. Johannes d. Ev.

Lindenholz (auf Eichenholz geleimt); je 50:17
Erworben 1865. Vorher Slg. Joseph Essingh

Köln, Wallraf-Richartz-Museum *Tafel 51*

Die von E. Buchner als Werke Pencz' erkannten Flügel lassen den unmittelbaren Einfluß Dürers spüren. Eine sichere Rekonstruktion des Altärchens ist nicht möglich, da die gespaltenen Flügel auf Eichenholz aufgeleimt wurden. Der Engel bezieht sich wohl nicht auf eine im ehem. Schrein anzunehmende Maria, sondern ist eher als der Überbringer der Offenbarung an Johannes anzusehen (Apok. 1,1). Entstanden um 1525/27.

Lit.: H. Röttinger, in Jb. d. kunsthist. Slgen. d. allerhöchsten Kaiserhauses 27, 1907, S. 37 f. — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 374 f. — drs., Pencz, S. 278.

254 Venus mit Amor

Links eine Tafel mit der Inschrift in Kapitale: Andiomenem ex/mari Avgvstvs/a mare/exevntem ex/lecto/venerem/mar/ti dicabat/amicvs
Lindenholz; 47:34
Erworben 1922 von Conte della Zonca, Venedig

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie *Tafel 52*

Friedländer hatte bereits 1897 in dem Stecher IB, dessen Kupferstiche Jahrzahlen von 1523 bis 1530 tragen, den jungen Jörg Pencz erkannt. Die These wurde durch das Bekanntwerden des vorliegenden Bildes bestätigt, da es die Verbindung zwischen der Tugendserie des IB und der GP monogrammierten und 1531 datierten Judith (vgl. Nr. 255) herstellt. Das Haus im Hintergrund wird durch den großen aufgestapelten Holzvorrat als Schmiede gekennzeichnet, eine Anspielung auf den betrogenen Gatten Hephaistos. Entstanden um 1530.

Lit.: M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 130 ff. — drs., in Berliner Museen 44, 1923, S. 24 ff. — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 374 f. — drs., Pencz, S. 273 f.

255 Judith

Links Monogramm GP (ligiert), daneben Jahrzahl 1531
Lindenholz; 86:72
Früher Herzogliche Kunstkammer, dann Residenzmuseum, ab 1936 Alte Pinakothek

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Leihgabe des Residenz-Museums)

Das Monogramm mit dem unten angesetzten P, das in der gleichen Form auch auf den Kupferstichen B. 85 und 93 (vgl. Nr. 282/83) vorkommt, unterscheidet sich von dem später gebrauchten mit hochgestelltem P. Die Malweise entspricht in der metallischen Glätte der Ausführung der Berliner Venus. E. Buchner denkt bereits hier an Anregungen durch Giulio Romano, die bei dem 1534 entstandenen Deckengemälde mit dem Sturz des Phaeton (Nürnberg, Fembohaus) ganz deutlich werden.

Lit.: E. Buchner, in Berliner Museen 44, 1923, S. 78 f. — drs., Thieme-Becker 26, S. 374 f. — drs., Pencz, S. 274 — Deutsche u. niederländ. Malerei zwischen Renaissance und Barock, Alte Pinakothek München, Katalog 1, München 1961, S. 37.

256 Fragmente einer Anbetung der Heiligen Drei Könige

a Bruchstück mit einem König und Begleitung

Unten auf einem Stein das Monogramm GP (ligiert)
Lindenholz; 181:44

b Bruchstück mit dem Hl. Josef

Lindenholz; 58:28

c Bruchstück mit einem Hirten

Lindenholz; 31,5:20,5
1785 aus einem schlecht erhaltenen Altarwerk herausgeschnitten

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie

Die starke Wirkung, die von Dürers Paumgartner-Altar ausging, zeigt sich auch hier noch deutlich in der Wiedergabe der Lichterscheinung und der Architektur. Hinter dem Gefolge des Mohrenkönigs links das Selbstbildnis des jugendlichen Künstlers. Das Monogramm zeigt bereits die spätere Form.

Lit.: Kurzwelly, S. 66, Nr. 4 — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 374 f. — drs., Pencz, S. 274 ff.

257 Brustbild eines bartlosen Mannes

Am oberen Rand das halbabgeschnittene Monogramm GP (ligiert), daneben eine weiße Spitze
Lindenholz; 31,5:26

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums *Tafel 50*

Das Bild ist oben und unten verkürzt. Trotz der deutlichen Verbindung mit der Bildniskunst Dürers ist eine Entstehung vor 1531 unwahrscheinlich, da der Rest des Monogrammes eindeutig bereits die spätere Form mit hochgestelltem P erkennen läßt.

Lit.: L. v. Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 253 f.

Georg Pencz: Merkur. Kat.-Nr. 286 f

258 **Brustbild eines bärtigen Mannes**

Links oben das Monogramm GP (ligiert). Darüber am oberen Rand teilweise abgerieben die Jahrzahl . 5 . 3
Pappelholz; 58:41,5
Prager Inventar 1718, Nr. 67

Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

Die beschädigte Datierung kann nur als 1543 gelesen werden. L. v. Baldass wies darauf hin, daß die Wirkung der Bildniskunst Dürers in der Aufmerksamkeit des Blickes und in der Konzentration der ganzen Auffassung neben Vorbildern der venezianischen Hochrenaissance noch deutlich zu erkennen ist.

Lit.: Kurzwelly, S. 68, Nr. 9 — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 375 — L. v. Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 225.

259 **Bildnis des Nürnberger Goldschmiedes Jakob Hoffmann**

Rechts unten auf einem Cartellino das Monogramm GP (ligiert) zwischen der Jahrzahl 15-44. Rechts auf einer Kartusche im Ornament des Pfeilers die Inschrift: ALT/XXXIII. Darüber eine Wappenkartusche mit springendem Pferd.
Leinwand; 134:108
Erworben vor 1843

Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

Die Identifizierung des Dargestellten ergibt sich aus einer Bildnismedaille vom Meister des Jakob Hoffmann (Habich Nr. 2400), die auf der Rückseite ebenfalls das springende Pferd zeigt. Hoffmann lebte von 1511—1564 in Nürnberg und war der Schwager von W. Jamnitzer und Schwiegersohn des Joh. Neudörfer. Die von E. Buchner hervorgehobene Verwandtschaft der Porträts des Pencz aus den vierziger Jahren mit toskanisch-römischen Bildnissen in der Art des Angelo Bronzino zeigt sich in diesem Werk zum ersten Male.

Lit.: Kurzwelly, S. 69, Nr. 10 — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 375 — L. v. Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 255 — Aufgang der Neuzeit, Ausstellung Nürnberg, 1952, Nr. C 41.
Zum Dargestellten: Thieme-Becker 17, S. 261 f. — G. Habich, Die deutschen Schaumünzen des 16. Jh., München 1932, Nr. 834.

260 **Bildnis des Hauptmanns Sebald Schirmer**

Rechts eine Grisaillekartusche mit dem Wappen Schirmers, darüber am Pfeiler: Aetatis svae/XXXXIIII. Darüber das Monogramm GP (ligiert) zwischen der Jahrzahl 15-45. Auf dem Ring Wappen und Monogramm. Auf dem Originalrahmen in Kapitale vier Distichen:
fortis pro celebri patria tvlit arma Sebaldvs
Schirmervs, Tvrcas, Marchionemqve premens
illivs expressit vivos in imagine vvltvs,
qvi novit graphica Pencivs, arte parem
ille sui effigiem patriae donavit habendam
cvi sva nota fides, sangvine, corde, manv
hvic optat placidas foelicia tempora pacis,
avt fortvnatos in pia bella dvces.
Lindenholz; 125,8:96
Ehemals im Nürnberger Rathaus, „im schönen Saale", 1770 „in der Eckstuben"

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Schirmer heiratete 1531 in erster Ehe die Frauenwirtin Walpurga Pusch († 1541) und wurde 1534 auf vier Jahre von der Stadt Nürnberg zu militärischen Diensten bestallt. Der Vertrag wurde später verlängert. 1538 war er wahrscheinlich unter dem Nürnberger Kontingent gegen die Türken zum Schutz von Ofen. 1554 kämpfte er gegen Markgraf Albrecht Alcibiades und wurde im gleichen Jahr Hauptmann der nürnbergischen Besat-

zung der Plassenburg. Er starb 1560 an den Folgen der Entfernung einer Kugel, die er seit 25 Jahren im Oberschenkel trug. Eine Federzeichnung von 1538, die Schirmer als Fähnrich darstellt, befindet sich im Staatsarchiv Nürnberg (Mitteilung des Staatsarchivs, Nürnberg, Direktor Dr. F. Schnelbögl).

Lit.: Murr, S. 371 — E. Mummenhoff, Das Rathaus in Nürnberg, Nürnberg, S. 290 — Kurzwelly, S. 73, Nr. 16 — E. Buchner, Thieme-Becker 26, S. 373.
Zum Dargestellten: Nürnberger Geschlechterbuch, Nürnberg, Germ. Nat.-Mus. Hs. 94402, Bd. 3, Nr. 24 c — E. Reicke, Geschichte der Reichsstadt Nürnberg, Nürnberg 1896, S. 916.

261 **Bildnis eines sechzigjährigen Mannes**

Rechts oben auf einer Kartusche in Kapitale: Da man MDL/Jar zalt da/wart/ich LX Jar alt. Darunter das Monogramm GP (ligiert)
Lindenholz; 84:63,9

Süddeutscher Privatbesitz

Das im letzten Lebensjahr des Malers entstandene Bildnis wird als Selbstporträt angesehen, doch zeigt es keinerlei Ähnlichkeit mit dem in Kupfer gestochenen Selbstbildnis. Auch das Geburtsdatum 1490 würde im Hinblick auf den ersten IB signierten Stich von 1525 zu früh erscheinen.

Buchmalerei

262 **Nürnberger Geschlechterbuch, angelegt von Konrad Haller 1533—36**

Miniaturen von Hieronymus Behaim, Asmus Kyrsbach, Hans Plattner, Jörg Pencz, Nikolaus Stör
Papier; 39,4:27,5

Nürnberg, Staatsarchiv Hs. 211

251v Bildnis des Christoph Koler d. Ä. Darunter sein Wappen

Die Miniaturen sind nicht signiert. Die Beteiligung der genannten Maler geht aus der von Gümbel veröffentlichten Abrechnung hervor. Für Pencz, der 3 Gulden erhält, kann mit Sicherheit nur das Bildnis Christoph Kolers d. Ä. in Anspruch genommen werden, da ein verschollenes, signiertes Gemälde des gleichen Patriziers von Wenzel Hollar gestochen wurde.

Lit.: A. Gümbel, Neue archivalische Beiträge zur Nürnberger Kunstgeschichte, Nürnberg 1919, S. 24 ff. — E. W. Braun, in Belvedere 1, 1922, S. 117 f.

Zeichnungen

263 **Gruppe aus der Verleumdung des Apelles**

Calumnia und Insons vor dem Richter mit Ignorantia und Suspicio

Unten links mit Stift: GP (?, von Grotemeyer als CP angesprochen); Rs.: Georg Penß (Aufschrift d. 17 Jh. in Tinte)
Schwarze Kreide; 213:297

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Der Bildgegenstand geht auf ein von Lucian beschriebenes Bild des Apelles zurück und diente im 16. Jh. häufig als Beispiel für ein ungerechtes Regiment. Die Verleumdung führt den Unschuldigen vor den Richter, der von Unwissenheit und Verdacht beraten ist. Die Komposition steht mit Dürers Entwurfszeichnung von 1522 für das Fresko im Nürnberger Ratssaal (vgl. Nr. 404) in engem Zusammenhang, weist aber bedeutende Veränderungen auf. Da die bis zum zweiten Weltkrieg vorhandenen Malereien dem

Georg Pencz: Saturn   Kat.-Nr. 206 a

Dürerschen Entwurf entsprachen, müßte es sich, falls Pencz an dem Fresko der „Verleumdung" beteiligt war, worüber wir urkundlich nicht unterrichtet sind, in der Zeichnung um einen verworfenen Vorschlag handeln, wenn man nicht mit E. Bock annehmen will, daß die Malereien bei der „Restaurierung" von 1621 neu im Sinne des Dürerschen Entwurfes gemalt worden sind. Schließlich ist auch möglich, daß die Zeichnung keinen direkten Zusammenhang mit dem Auftrag für den Ratssaal besaß, sondern für eine spätere Gelegenheit, auf der Grundlage der vollendeten Malereien entstand. Das wohl als GP zu lesende Monogramm ist für den Anfang der zwanziger Jahre ungewöhnlich, da Pencz damals offenbar mit IB signierte, doch ist fraglich, ob es überhaupt gleichzeitig aufgesetzt wurde.

Der Zuweisung an Hans Schwarz (P. Grotemeyer) hat F. Winkler mit Recht widersprochen.

Lit.: R. Foerster, in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 8, 1887, S. 94 ff. u. ebenda 15, 1894, S. 33 ff. — R. Stiassny, in Kunstchronik NF 1, 1889/90, Sp. 179 — Kurzwelly, S. 78 u. 7 ff. — A. Heppner, Deutsche Fassadenmalerei der Renaissance, Diss. Berlin (Manuskr.) 1924 (bestreitet, daß die Zeichnung eine vorbereitende Skizze für das Fresko ist) — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 288 — Schilling, Nr. 51 — H. Tietze u. E. Tietze-Conrat, in Jb. d. kunsthist. Slgn. Wien NF 6, 1932, S. 130 ff. — P. Grotemeyer, in Münchner Jb. NF 12, 1937, S. 211 — Winkler, Dürerzeichnungen, Nr. 922.

264 Sechs Zeichnungen aus einer Folge von Planeten und Tugenden

a Mars

Unten das Zeichen IB; auf der Rs. eine alte Nummer 2
Feder in Schwarz; 155:107

b Saturn

Auf der Rs. alte Nummer 5
Feder in Dunkelbraun; 139:103

c Sol

Auf der Rs. alte Nummer 7
Feder in Dunkelbraun; 163:99

d Luna

Auf der Rs. alte Nummer 6. Unten in Schrift des 17. Jh.: Jakob Bink
Feder in Dunkelbraun; 148:82

e Fides

Auf der Rs. alte Nummer 3 und die spätere Aufschrift: Jacob Bink
Feder in Dunkelbraun; 150:85

f Fortitudo

Ohne Nummer auf der Rs.
Feder in Schwarz; 153:96

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Die Figur der Luna kehrt gegenseitig, in freier Umgestaltung, aber eng mit der Zeichnung verbunden, in der 1529 datierten Kupferstichfolge der Planeten vom Meister IB wieder. Die übrigen Zeichnungen sind dagegen von den Stichen verschieden. Die robusteren Gestalten der Zeichnungen sind sicher früher und erinnern mehr an den Triumphzug des Bacchus von 1528 (B. 19; vgl. Nr. 275). Zugrunde liegt den Planetenzeichnungen und dem Triumphzug des Bacchus vor allem Dürers Holzschnitt des „Großen Triumphwagens" und sein Entwurf für die „Verleumdung des Apelles" im Nürnberger Rathaus (vgl. Nr. 404). Die von M. J. Friedländer zuerst vertretene These der Personengleichheit des Monogrammisten IB mit Georg Pencz scheint Allgemeingut geworden zu sein. „Die Typen des Sol und der Luna, die kurzen, fast verkümmerten Beine und Füße des Sol, die etwas summarische Schattierung mancher Partien, zumal der Beine, leiten zu der Art über, die wir an Pencz kennen" (E. Bock).

Lit.: M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 130 ff. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 282–287.

Georg Pencz: Venus Kat.-Nr. 286

265 Entwurf für eine runde Wappenscheibe der Freiherrn von Paar

Undeutlichen, mit Stift geschriebenes Monogramm GP (ligiert) am Ende der Tafelinschrift. Umlaufende Inschrift: MARCI BARONIS GENTILIV(M) Q(UE) SVOR(VM) A PAR INSIGNIA. Auf der Tafel: STEMMATA VIRTVTI ET MVNIFICENTIE ADAVCTA HEROV(M) PROPRIA
Feder in Braun mit grauer Lavierung, die Schrift in Schwarz; Dm. 245

Privatbesitz *Tafel 56*

Die bisher unpublizierte Zeichnung, auf die E. Schilling aufmerksam machte, ist der Entwurf für eine Scheibe mit dem Wappen des um 1170 lebenden Marcus Belidorus de Casnio, Ahnherrn des aus dem Bergamaskischen stammenden steirischen Geschlechtes der Freiherrn von Paar (seit dem 17. Jh. Grafen von Paar). Sie ist ein wertvolles Bindeglied zwischen den mit IB und GP signierten Arbeiten. Gewandstil und Landschaft stehen den Kupferstichen der Pirckheimerschen Allegorie „Herzensschmiede" (B. 30) von 1529 und dem „Jupiter" aus der Planetenfolge des gleichen Jahres nahe. Zugleich zeigen sich in der Gesichtsform bereits deutliche Hinweise auf den Krakauer Silberaltar, der auf der Predella das Datum 1532 trägt. Eine Datierung zu Beginn der dreißiger Jahre dürfte diesen Beziehungen Rechnung tragen. Es erhebt sich die Frage, ob die Zeichnung auf einer Reise nach Norditalien entstand. Der Zeitpunkt würde gut mit den Einflüssen Mantegnas und Giulio Romanos auf Pencz' dekorative Malereien der dreißiger Jahre zusammenstimmen (vgl. Nr. 268).

Lit.: G. Bucelinus, Germania Topo-Chrono-Stemmatographica, Frankfurt/M. 1671, P. III, S. 159 f. — J. F. Gauhe, Genealogisch-Historisches Adels-Lexikon, Leipzig 1740, 1. Teil, Sp. 1147.

266 Allegorie der Justitia

Rechts unten Monogramm GP (ligiert) und datiert 1533
Feder; 193:130

Dr. and Mrs. F. Springell, Portinscale

Die Zeichnung wurde als charakteristisches Werk eines Nürnberger Kupferstechers von C. Dodgson in die Literatur eingeführt und Pencz zugeschrieben. Nach Feststellung A. Oberheides geht die Pose auf Marc Antons Stich B. 308 zurück.

Lit.: C. Dodgson, in Old Master Drawings 2, 1928, S. 64 — A. Oberheide, Der Einfluß Marcantonio Raimondis auf die nordische Kunst des 16. Jh., Diss. Hamburg 1933, S. 66.

267 Josua und Kaleb mit der großen Weintraube

Oben rechts Monogramm GP (ligiert) und datiert 1534
Tuschfeder, weiß gehöht, auf dunkelolivgrün grundiertem Papier; 144:172
Aus Slg. Goldschmidt, Berlin; erworben 1917

München, Staatliche Graphische Sammlung

In der Art der Weißhöhung ist Sebald Behams Zeichnung „Loth und seine Töchter" von 1542 (Berlin, Kupferstichkabinett) verwandt (Abb. bei F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgen. 60, 1939, S. 27).

Lit.: Versteigerung Prestel, Oktober 1917, Nr. 437.

268 **Phaetons Sturz. Deckenentwurf für den Gartensaal des Hirschvogelhauses**

Rechts unten an der Architektur das Monogramm GP (ligiert)
Feder und Pinsel in Bister, auf braun getöntem Papier; vereinzelte farbige Akzente; 315:600
Aus Londoner Privatbesitz, vorher Slg. Fürst Liechtenstein, Vaduz

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Tafel 33*

Pencz war neben seiner Stecher-Tätigkeit und Aufträgen für Tafelmalerei vor allem mit großen dekorativen Malereien beschäftigt. Außer den Wandmalereien im Ratssaal und einer von Sandrart gerühmten Decke im Volckamerschen Gartenhaus (vgl. Nr. 269) ist der Sturz des Phaeton nach Ovids Metamorphosen im Gartensaal des Nürnberger Hirschvogelhauses (heute im Fembohaus) zu nennen. Man muß annehmen, daß bei der illusionistischen Öffnung der Decke in den Götterhimmel italienische Anregungen mitgewirkt haben, die Pencz durch die Malereien Giulio Romanos im Palazzo del Tè in Mantua empfangen haben könnte, um so mehr, als auch Mantegnas Camera degli Sposi in Mantua auf seine Arbeiten gewirkt hat (vgl. Nr. 269). Der Gartensaal wurde 1534 erbaut und ausgeschmückt.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 1247 — J. Meder, Die Handzeichnung, 1920, S. 623 — E. Kris, in Mitt. d. Ges. f. vervielfältigende Kunst, 1923, S. 45 ff. — P. Halm, Ausstellungskat. Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München 1956, Nr. 99.

269 **Entwurf zu einer illusionistischen Deckenmalerei**

Auf dem Untersatzbogen in alter Schrift: Jörg Pöntz
Feder, grau, rosa und blau koloriert; 195:116
Geschenk Mrs. Grote, 1872

London, University College

Nach Sandrarts Nachricht hat Pencz die Decke eines Zimmers im Volckamerschen Gartenhaus mit illusionistischer Malerei geschmückt; als gegen den Himmel offenen Raum, über dem die „Zwerghölzer, Bretter und Tramen" eingezogen werden und der „Tachstul" errichtet wird. H. Tietze hat hierzu bzw. zu einer verwandten Arbeit eine Entwurfszeichnung in Oxford, Christ Church Library, gefunden. Die vorliegende Londoner Zeichnung ist in der Thematik weniger kompliziert, gehört aber in den gleichen Aufgabenkreis. Diese Entwürfe dürften in das vierte Jahrzehnt gehören und zeigen mantegneske Züge in der Art der Camera degli Sposi in Mantua, „im Sinne eines halb wissenschaftlichen Experimentes ausgebaut" (E. Kris).

Lit.: E. Kris, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1932, S. 65 ff. — H. u. E. Tietze, in Old Master Drawings 14, 1939, S. 18 f.

270 **Zwei nackte Zimmerleute in Verkürzung von unten**

Am unteren Rand eine Aufschrift; nach dem Pariser Katalog: H. Golzius; nach E. Kris: M. Georgius (?)
Schwarze Kreide, leicht gehöht, auf gebräuntem Papier; rund, oben und unten beschnitten; 163:202
Marke des Louvre (Lugt 1955)

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

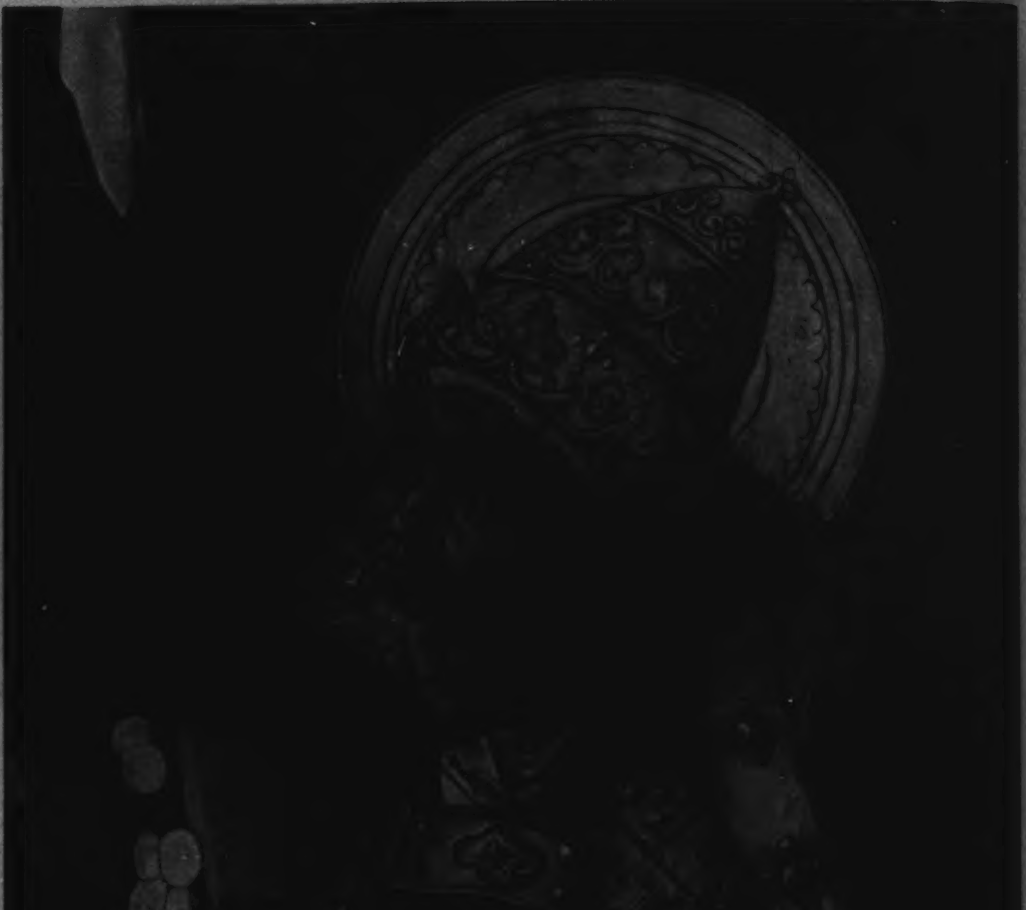
Die Studie gehört in den Themenkreis der Entwürfe zum Volckamerschen Gartenhaus und steht zugleich im Figürlichen der Decke des Hirschvogelsaales nahe. E. Kris, auf den die überzeugende Zuweisung zurückgeht, nimmt an, daß sich Pencz nach italienischer Gewohnheit zunächst an Aktfiguren Klarheit über die Verkürzung der Gestalten verschaffen wollte; doch ist es möglich, daß die Zimmerleute auch als Aktfiguren ausgeführt worden sind.

Lit.: E. Kris, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1932, S. 65 ff. — Kat. Paris 1, Nr. 279.

41 Meister des Ansbacher Kelterbildes: Christus in der Kelter *Kat.-Nr. 241*

42 Meister des Ansbacher Kelterbildes: Die Geburt Christi *Kat.-Nr. 243*

 Meister des Ansbacher Kelterbildes: Die Heilige Familie *Kat.-Nr. 244*



44 Meister des Ansbacher Kelterbildes: Der Hl. Petrus aus dem Kelterbild *Kat.-Nr. 241*

45 Meister des Schreyer-Altares: Gruppe aus der Geburt des Hl. Sebald *Kat.-Nr. 251 e*

160/3

46 Meister des Schreyer-Altares: Predigt des Hl. Sebald *Kat.-Nr. 2518*

47 Meister des Schreyer-Altares: Die Martyrien der Hll. Jakobus d. Ä. und Katharina *Kat.-Nr. 252 d, e*

48 Bildnis des Johannes Neudörfer *Kat.-Nr. 246*

49 Bildnis der Magdalena Neudörfer *Kat.-Nr. 247*

160/5

50 Georg Pencz: Brustbild eines bartlosen Mannes *Kat.-Nr. 257*

11 Georg Pencz: Der Erzengel Gabriel und der Hl. Johannes d. Ev. *Kat.-Nr. 253c, d*

160/6

52 Georg Pencz: Venus mit Amor *Kat.-Nr. 254*

53 Georg Pencz: Phaetons Sturz *Kat.-Nr. 268*

Georg Pencz: Luna *Kat.-Nr. 276d*

Georg Pencz: Mäßigung *Kat.-Nr. 274g*

Georg Pencz: Der Triumph des Bacchus *Kat.-Nr. 275*

Georg Pencz: Triton und Amymone *Kat.-Nr. 283*

Georg Pencz: Regulus wird in ein Faß mit Nägeln gesteckt
Kat.-Nr. 284

160/8

56 Georg Pencz: Entwurf für eine runde Wappenscheibe *Kat.-Nr. 265*

271 Skizze des Deckenoktogons der Stanza della Segnatura im Vatikan

Rs.: Skizze der allgemeinen Aufteilung des Gewölbes der Stanza della Segnatura am Beispiel eines Gewölbe-Viertels.

Feder; 174:201
Erworben 1938

Oxford, Ashmolean Museum

Diese Skizze nach dem von Sodoma 1508 ausgemalten Oktogon im Gewölbe der Stanza della Segnatura im Vatikan stammt offenbar von einem deutschen Zeichner. K. T. Parker, der das Blatt veröffentlichte, dachte an Georg Pencz, dessen eigene illusionistische Malereien auf solchen und ähnlichen italienischen Anregungen aufbauen und der nach Sandrarts Nachricht auch in Rom gewesen sein soll.

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 14, 1939, S. 19 f.

Kupferstiche

272 Der Evangelist Matthäus

Links oben Monogramm I. B., daneben Jahrzahl 1525

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zuschreibung des Blattes, das sich stilistisch mit den späteren Kupferstichen des Meisters schwer vergleichen läßt, beruht allein auf dem Monogramm.

Lit.: Passavant IV, S. 98, 6 b — Nagler III, Nr. 1950, 12 (irrtümlich 1527) — G. Pauli, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 298 — Waldmann, S. 91.

273 Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Unten Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1528. Der Kupferstich gehört zu einer Folge von sechs Blättern mit der Anbetung der Könige, der Beschneidung, Christus während des Sturmes im Schiff schlafend, Christus tröstet die Zöllner, Christus mit drei Aposteln in Landschaft.

Lit.: Passavant IV, S. 99, Nr. 33.

274 Die sieben christlichen Tugenden

a Glaube
b Hoffnung
c Liebe
d Gerechtigkeit
e Geduld
f Stärke
g Mäßigung

Unten Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 54*

Die Figur der Liebe und die Schmiede im Hintergrund des Glaubens kehren im gleichzeitigen Gemälde „Venus und Amor" (vgl. Nr. 254) wieder. Ebenso erscheint die auf

der Hoffnung dargestellte Großweidenmühle (im Westen Nürnbergs) 1531 in zwei Holzschnitten des Jörg Pencz, der „Luna" aus der Planetenfolge (vgl. Nr. 286 g) und dem Hans-Sachs-Flugblatt „Esel mit der Löwenhaut" (vgl. Nr. 287). Auch hierdurch wird die Personengleichheit von IB und Jörg Pencz dokumentiert. Die Figur der Hoffnung ist seitengleich in einer wahrscheinlich eigenhändigen Kreidezeichnung in Dresden frei wiederholt. Die Kupferstichserie der Tugenden wurde 1536 in Frankfurt/Main von dem Monogrammisten HO in einem Initial-Holzschnitt-Alphabet spiegelbildlich kopiert.

Lit.: B. 23—29 — Nagler, III, Nr. 1950, 32—38 — E. Buchner, in Berliner Museen 1922, S. 25 — F. Zink, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 50, 1960, S. 273.

275 Der Triumph des Bacchus

Rechts unten auf Tafel Monogramm IB, darunter Jahrzahl 1528

Nürnberg, Germanisches National-Museum — *Tafel 54*

Lit.: B. 19 — Nagler, Monogr. III, Nr. 1950, 28.

276 Vier Blätter aus der Folge der sieben Planeten

a Saturn
Rechts unten auf Tafel Jahrzahl 1529, darunter Monogramm IB

b Jupiter
Rechts oben auf Tafel Monogramm IB, darunter Jahrzahl 1528

c Sonne
Links oben auf Tafel Monogramm IB, darunter Jahrzahl 1528

d Luna
Rechts unten auf Tafel Jahrzahl 1529, darunter Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum — *Tafel 54*

Mit dieser Folge (außerdem Mars, Venus, Merkur) erreicht der Künstler eine Virtuosität der Darstellung.

Lit.: B. 11, 12, 14, 17 — G. Pauli, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 298.

277 Die Herzensschmiede

Pirckheimer-Wappen auf dem Amboß. Auf der Säulenbasis unten zwischen Jahrzahl 15—29 das Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Der Inhalt der Allegorie ist als „Neidhards Werkstatt" von Pirckheimer erfunden worden. Invidia und Tribulatio quälen das Menschenherz, während die „Gleichgültigkeit" untätig dabei lagert und die „Hoffnung" gen Himmel weist. Gott zerstört aus der Wolke durch Wasser das Tun der Neider.

Der Entwurf zu dieser Komposition in Medaillenform stammt von Dürer (Zeichnung im Britischen Museum, London, W. 940).

Lit.: B. 30 — Kat. der Ornamentstichslg. des Kunstgewerbemus. Berlin, Leipzig 1894, S. 17, Nr. 43 — M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss. 20, 1897, S. 130 — E. W. Braun, in Arch. f. Medaillen- u. Plakettenkunde 1921/22, S. 107.

278 **Der Dudelsackpfeifer**

Rechts unten auf Tafel Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1529. In Rund

Lit.: B. 36 — Nagler III, Nr. 1950, 45.

279 **Zwanzig Putten bei einer Weinlese**

Rechts unten auf Tafel Jahrzahl 1529, darunter Monogramm IB

München, Staatliche Graphische Sammlung

Wohl nach Vorbild der Raffael-Schule

Lit.: B. 35 — Nagler III, Nr. 1950, 44.

280 **Martin Luther**

Rechts oben zwischen Jahrzahl 15—30 Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: B. 9.

281 **Philipp Melanchthon**

Rechts oben zwischen Jahrzahl 15—30 Monogramm IB

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Lit.: B. 10.

282 **Dido**

Rechts monogrammiert GP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1530. Kopiert nach Barthel Behams Kupferstich „Lucretia" um 1524 (vgl. Nr. 54). Neben dem folgenden ältester GP monogrammierter Stich des Jörg Pencz.

Lit.: B. 85 — M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss. 30, 1897, S. 131.

283 **Triton und Amymone (Meerwunder)**

Rechts unten Monogramm GP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) Tafel 55

Um 1530. Das Motiv des Meerwunders von Dürers Kupferstich (B. 71, um 1500) übernommen, der Hintergrund ist jedoch völlig verändert.

Lit.: B. 93 — M. J. Friedländer, in Rep. f. Kunstwiss. 30, 1897, S. 131 — Waldmann, S. 100 — H. Seibold, in Mitt. d. Vereins f. Gesch. d. Stadt Nürnberg 28, 1928, S. 330.

284 **Regulus wird von den Karthagern in ein Faß mit Nägeln gesteckt**

Aus einer Folge von vier Blättern mit Darstellungen aus der römischen Geschichte
Links unten auf Tafel zwischen Jahrzahl 15—35 das Monogramm GP (ligiert)

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Tafel 55*

Lit.: B. 77.

Holzschnitte

285 **Zweierlei Predigt**

Druck des Wolfgang Resch mit 6 Spalten Verse in Typendruck

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Kolorierte Holzschnitt-Illustration zu dem 1529 entstandenen Gedicht des Hans Sachs.

Lit.: Röttinger, Pencz, Nr. 16 — Röttinger, Die Bilderbogen des Hans Sachs, Straßburg 1927, Nr. 286 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 997.

286 **Die sieben Planeten und ihr Einfluß auf die Menschenkinder**

a Saturn
b Jupiter
c Mars
d Sonne
e Venus
f Merkur
g Luna

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 153, 156, 158, 165*

1531. Nach Rosenberg sind die Darstellungen aus einer um 1460 in Florenz entstandenen Kupferstichserie der Planeten (Britisches Museum, London) entlehnt. Jörg Pencz hat sie jedoch zu einem vollkommen eigenständigen Werk umgestaltet. Die als Großweidenmühle bestimmbare Wassermühle auf dem Luna-Blatt kommt bereits im Kupferstich mit der „Hoffnung" (vgl. Nr. 274 b) vor. Wohl die bedeutendste Holzschnittfolge von Pencz, die im venezianischen Holzschnitt (Monogr. GGF.) und von Virgil Solis im Kupferstich (B. 163 ff.) kopiert wurde.

Lit.: A. Rosenberg, Sebald und Barthel Beham, Leipzig 1875, S. 76 — F. Lippmann, Die sieben Planeten, in Internationale chalkographische Gesellschaft, Berlin 1895 (Sebald Beham) — Röttinger, Pencz, Nr. 4—11 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 990—996.

287 **Die Fabel mit dem Esel und der Löwenhaut**

Druck von Niclas Meldemann in Nürnberg

Gotha, Schloßmuseum

Holzschnitt-Illustration zu dem am 3. November 1531 entstandenen Gedicht des Hans Sachs („Nymandt prech sich hoher denn seinem standt gepürt . . .").

Lit.: Röttinger, Pencz, Nr. 22 — H. Röttinger, Die Bilderbogen des Hans Sachs, Straßburg 1927, Nr. 501 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1004.

Georg Pencz: Luna . Kat.-Nr. 216 g

HANS PLATTNER

um 1495/1500—1562. Maler

Geboren in Nürnberg. 1521 zum erstenmal erwähnt. 1524 in die Schwarmgeisterei unter den Nürnberger Malern verwickelt. 1531 zum Stadtmaler angenommen. 1546 Beschluß des Rates, ihn nicht mehr zu Arbeiten heranzuziehen. Gestorben am 1. März 1562. Datierte Werke von 1527 bis 1538.

Gemälde

288 Bildnisdiptychon des Hans Straub und seiner Gattin Barbara geb. Pirckheimer

Links: Hans Straub

Oben: AETATIS 39 1525
Rückseite: In einem goldenen Kranz Wappen der Familien Straub und Pirckheimer und ein Zettel: ANNO DOMINI MDXXV

Rechts: Barbara Straub

Oben: AETATIS 24 1525
Lindenholz im alten Eichenholzrahmen; ohne Rahmen je 49,2:36,5, mit Rahmen je 63,5:50
Imhoffsches Kunstkabinett

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Ehe des Hans Straub mit der ältesten Tochter Willibald Pirckheimers wurde 1518 geschlossen. Nach dem Tode des Schwiegervaters, 1530, zog das Paar in dessen Haus am Markt, in dem auch ein großer Teil von Dürers schriftlichem Nachlaß als gemeinsames Familienerbe aufbewahrt wurde. Hans Straub starb 1544, seine 15 Jahre jüngere Frau 1560. Der Halsschmuck der Frau ist aus den Wappenbildern der Pirckheimer und der Rieter von Kornburg, der Familie ihrer Mutter, zusammengesetzt.

Die Zuweisung der unsignierten Bildnisse an Plattner ist gesichert durch die stilistische Übereinstimmung mit Porträts des Sebastian Ayrer und seiner Frau Ursula, geb. Degler, von 1527 (Kunsthandel). Die Bildnisse wurden von I. Kühnel-Kunze aufgefunden und als Arbeiten Hans Brosamers veröffentlicht, stammen aber von Plattner, wie aus einer Radierung J. F. Leonharts nach dem Männerporträt, die das Monogramm Plattners zeigt, hervorgeht.

Lit.: P. Strieder, in 96. Jahresbericht d. Germ. Nat.-Mus., 1951, S. 17 ff. — drs., in Münchner Jb. III. F. 7, 1956, S. 120 ff. — I. Kühnel-Kunze, Hans Brosamer und der Meister HB mit dem Greifenkopf, in Z. f. Kunstwiss. 14, 1960, S. 75 ff.

HANS SCHÄUFELEIN

um 1480/85—1538/40. Maler, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Der üblicherweise gebrauchte zweite Vorname „Leonhard" findet sich nicht in den älteren Quellen, Geburtsort und -datum sind unbekannt. Mit der zuerst in Nördlingen, dann in Nürnberg ansässigen Kaufmannsfamilie Scheufelin läßt sich keine Verbindung herstellen. Aufenthalt in Dürers Werkstatt von 1503/04 bis 1506/07 wird durch stilkritisch zugeschriebene Holzschnitte in Nürnberger Drucken und dem nach Dürers Entwürfen vollendeten Passionsaltar aus Ober-St. Veit belegt. Anschließend Fertigstellung eines Altares in der Werkstatt H. Holbeins d. Ä. in Augsburg, 1509/10 Bemalung der Flügel eines Altares in Niederlana b. Meran. Zwischen 1510 und 1515 wohl in Augsburg ansässig, da mit den dortigen Künstlern für Kaiser Maximilian tätig. Seit 1515 Bürger zu Nördlingen und dort vor Martini 1540 verstorben.

Gemälde

289 **Anbetung der Könige**

Holz; 50,5:37
Legat Dr. David von Schönherr 1897

Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

Das Bild verbindet Anregungen aus dem Paumgartner-Altar und der Florentiner Epiphanie. Von E. Buchner als Frühwerk Schäufeleins erkannt und um 1504/05 datiert.

Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 50 f. — drs., Thieme-Becker 29, S. 557 ff.

290 **Flucht nach Ägypten**

Fichtenholz; 51,5:36
1804 bei der Klosteraufhebung in bayer. Staatsbesitz

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Das von Dürers Blatt aus dem Marienleben abhängige Bild wurde von E. Buchner Schäufelein zugeschrieben und um 1503/04 datiert.

Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 47 ff. — drs., Thieme-Becker 29, S. 557 ff. — Wallach, S. 32.

291 **Der Hl. Hieronymus**

Holz; 45:33

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie

Die Gestaltung des Themas ist wohl durch Dürers Kupferstich des büßenden Hieronymus (B. 61) angeregt. Um 1505, gleichzeitig mit den Holzschnitten des „beschlossen gart" entstanden.

Lit.: U. Thieme, H. L. Schäufeleins malerische Tätigkeit, Leipzig 1892, S. 36 — Buchner, Schäufelein, S. 58 ff. — drs., Thieme-Becker, S. 557 ff. — Wallach, S. 36 f.

292 **Bildnis eines Mannes**

Oben die Jahrzahl 1505
Holz; 36:26

Rom, Galleria Borghese

Die Zuschreibung an Dürer, von Thausing abgelehnt, wurde von Longhi (1928) unter Berufung auf das von Benesch als Selbstbildnis veröffentlichte Porträt in Kremsier wieder aufgegriffen. Schleyer bestritt die Zuverlässigkeit des Datums und sah in der Tafel ein Bildnis Pirckheimers. Von Tietze-Conrat und Panofsky nicht als Arbeit Dürers angesehen. Buchner (Thieme-Becker) und Winkler (1957) bringen Schäufelein in Vorschlag. Durch das authentische Datum ist das Bildnis ein wichtiger Fixpunkt für die Chronologie der frühen Werke des Meisters.

Lit.: A. Longhi, Precisioni nelle Gallerie Italiane. I: La R. Galleria Borghese, Roma 1928, S. 202 — O. Benesch, in Pantheon 14, 1934, S. 299 ff. (s. Bibl. Kulmbach) — K. Schleyer, in Z. d. deutschen Vereins f. Kunstwiss. 1, 1934, S. 194 ff. — Tietze, Bd. II/2, S. 79 Nr. A 198 — E. Buchner, Thieme-Becker 29, S. 550 — Panofsky, Bd. 2, S. 19, Nr. 95 — Paola Della Pergola, Galleria Borghese, I Dipinti, Bd. 2, Rom 1959, S. 161, Nr. 231 — Winkler, Dürer, S. 191, Anm. 2.

293 **Passionsaltar aus Ober-St. Veit**

a Der Hl. Sebastian
Außenseite des linken Flügels

b Kreuztragung Christi
Innenseite des linken Flügels
Holz; je 176:72

c Der Kalvarienberg
Mitteltafel; Holz; 170:159

d Der Hl. Rochus
Außenseite des rechten Flügels

e Christus erscheint der Hl. Magdalena
Innenseite des rechten Flügels
Holz; je 176:72

Wien, Diözesanmuseum *Tafel 57*

Die Ausführung des Altars durch Schäufelein ist jetzt wohl allgemein anerkannt. Äußere Anhaltspunkte für die Datierung des Altares, der nach Ausweis der Wappen eine Stiftung des sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen und seines Bruders Johanns des Beständigen wahrscheinlich für eine Nürnberger Kirche ist, lassen sich nicht gewinnen. E. Flechsigs Annahme, der Altar müsse 1508/11 entstanden sein, da das sächsische Wappen die erst seit 1507/08 nachweisbare Tingierung oben schwarz unten weiß zeige, und seine aus der Datierung resultierenden Bedenken den Altar im Werke Schäufeleins unterzubringen, wurden schon von Winkler widerlegt. Der Altar gehört in Schäufeleins „Dürerzeit" und war 1507 vollendet, da der Maler spätestens in diesem Jahr Nürnberg verlassen hat. Von den Entwürfen, die mit dem Altar in Zusammenhang stehen, wird nur ein Blatt mit der oberen Hälfte des Kalvarienberges (Frankfurt, Städel) jetzt allgemein als Zeichnung Schäufeleins angesprochen, doch dürfte es sich dabei nicht, wie Winkler meint, um eine Nachzeichnung nach der oberen Hälfte des als Werk Dürers umstrittenen Kalvarienberges in Basel (vgl. Nr. 402) handeln. Sorgfältige, bildmäßig ausgeführte Entwürfe Dürers für die Flügel mit Kreuztragung, Christus mit der Siegesfahne (in der Ausführung zu einem Noli-me-tangere erweitert), Rochus und Sebastian werden in Frankfurt, Städel, aufbewahrt.

Lit.: F. Dornhöffer, Flügelaltar von Hans Schäufelein in der erzbischöfl. Sommerresidenz zu Ober-St. Veit (Wien). Jahresgabe des Vereins zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs, 1906 — drs., Besprechung von W. Weisbach, „Der junge Dürer“, in Kunstgesch. Anzeigen 3, 1906, S. 85 — Österreichische Kunsttopographie, II, Wien 1908, S. XXI, 199 ff. — Weinberger, S. 215 ff. — Gotik in Österreich, Ausstellung Wien 1926, Nr. 111 — Buchner, Schäufelein, S. 61 ff. — Wallach, S. 38 ff. — Dürer-Ausstellung Nr. 79 — Tietze, Bd. 1, S. 106, Nr. A 30, 117 ff. Nr. A 82, A 85—A 88 — Winkler, Dürer 1928, S. 94 ff. — drs., in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 50, 1929, S. 148 ff. — drs., Dürerzeichnungen, Bd. 2, S. 44 ff., Nr. 319—323 — drs., Schäufeleinzeichnungen Nr. 3 — drs., Dürer 1957, S. 176 — Panofsky, Bd. 2, Nr. 7, 476, 479—482.

294 Bildnis eines jungen Mannes

Links oben falsches Dürermonogramm
Holz; 41:32
Aus Slg. C. Lachnicki

Warschau, Muzeum Narodowe — *Tafel 59*

Das Bildnis wurde zuerst von E. Buchner Schäufelein zugeschrieben und um 1507 datiert. Die Bestimmung hat sich im allgemeinen durchgesetzt. Nur wenig später entstanden als das von Buchner ebenfalls Schäufelein zugeschriebene Männerbildnis in Washington, das neben einem falschen Dürermonogramm die Jahreszahl 1507 trägt.

Lit. W. Tartarkiewicz, Die Bilder des Warschauer Museums, in Z. f. bild. Kunst NF 21, 1910, S. 250 — Buchner, Schäufelein, S. 74 — drs., Thieme-Becker 29, S. 558 f. — Wallach, S. 41 — Winkler, Dürer, 1928, S. 45 — drs., Dürer, 1957, S. 191, Anm. 2 — M. J. Friedländer, in W. R. Valentiner, Unknown masterpieces, London 1930, Nr. 63 — H. Tietze, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1932/33, S. 101 ff. — drs., in The Art Bulletin 15, 1933, S. 268 — drs., Dürer Bd. II/2, S. 81, Nr. 201 — Panofsky, Bd. 2, Nr. 97 — J. Bialostocki-M. Walicki, Europäische Malerei in polnischen Sammlungen, S. 491, Nr. 105.

295 Teile von zwei Flügeln eines Marien- und Passionsaltares

a Geburt Christi
Obere Hälfte der Innenseite des linken Flügels; Nadelholz; 132:120

b Christus am Ölberg
Obere Hälfte der Außenseite des linken Flügels; Nadelholz; 132:120

c Der 12jährige Jesus im Tempel
Obere Hälfte der Innenseite des rechten Flügels; Holz; 140:136

Rückseite: Verspottung Christi

a, b 1929 erworben, c Vermächtnis Shipley

a, b Hamburg, Kunsthalle — *Tafel 58*

c Gateshead, Shipley Art Gallery & Public Libraries Committee

Geburt Christi und Ölberg wurden 1927 von E. Buchner als Werke Schäufeleins veröffentlicht, der auch auf zugehörige Tafeln in englischem Besitz hinwies. Eine Flügelhälfte davon gelangte in die Shipley Art Gallery in Gateshead, England, während die übrigen Tafeln mit der Anbetung der Könige, Rückseite: Geißelung Christi und dem Tod Mariens, Rückseite: Kreuztragung, die sich zuletzt bei einem Händler Dyer in London befanden, verschollen sind. Die Passionsszenen, vom Ölberg abgesehen, entsprechen bis auf geringe Abweichungen Zeichnungen aus der Werkstatt Hans Holbeins d. Ä., die von E. Schilling in der Slg. Goldschmidt, Heidelberg, entdeckt und von Ch. Beutler und N. Lieb - A. Stange veröffentlicht wurden. Schäufelein fand in Augsburg drei Passionsszenen vor, die von einem Mitarbeiter Holbeins bereits nahezu vollendet waren, fügte den Christus der Geißelung und den zweiten Schergen der Kreuz-

tragung zu und malte den Ölberg und die Marienszenen nach eigenen Entwürfen. Der Altar muß 1506/07 entstanden sein. Die Hamburger Tafeln sind auf allen Seiten verkürzt.

Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 71 — drs., Thieme-Becker 29, S. 557 ff. — Ch. Beutler-G. Thiem, H. Holbein d. Ä., Die spätgotische Altar- und Glasmalerei, Augsburg 1960, S. 71 ff. — N. Lieb-A. Stange, H. Holbein d. Ä., Augsburg 1960, Nr. 97—99 — P. Strieder, H. Holbein d. Ä. zwischen Spätgotik und Renaissance, in Pantheon 1961, S. 98 ff.

296 Flügel eines Altares der Hll. Diakone aus Schwäbisch-Gmünd

a Der Hl. Vincentius von Valencia

Außenseite des linken Flügels

Rückseite: Der Hl. Laurentius

b Der Hl. Stephanus

Außenseite des rechten Flügels

Rückseite: Der Hl. Papst Kallistus

Tannenholz; je 87:29
Aus der Wallerstein-Slg.

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

Der Altar war offenbar den heiligen Diakonen gewidmet. Deshalb sind in den zwei Heiligen mit dem Attribut des Mühlsteines Papst Kallistus, Diakon und Nachfolger des Papstes Zephyrinus, und Vincentius von Valencia, Diakon des Bischofs Valerius von Saragossa, zu erkennen. Die vorher Hans von Kulmbach zugeschriebenen Tafeln wurden von E. Buchner als Arbeit Schäufeleins erkannt und um 1507 datiert. Da Schwäbisch-Gmünd, woher die Tafeln stammen, zum Bistum Augsburg gehörte, ist eine Bestellung dort wahrscheinlich. Die farbige Gestaltung zeigt noch den Einfluß Dürers, leitet aber bereits zu der Kreuzigung von 1508 über.

Lit.: Koelitz, S. 33 — Buchner, Schäufelein, S. 74 — drs., Thieme-Becker 29, S. 558 ff. — Wallach, S. 34.

297 Christus am Kreuz mit dem Hl. Johannes d. T. und König David

Im Hintergrund Übergabe der Gebote an Moses und Verkündigung an die Hirten. Rechts unten auf einer Tafel Jahrzahl 1508
Tannenholz; 102:51; seitlich etwas beschnitten
Aus Wallerstein-Slg.; vormals Rechberg-Slg.

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

Die datierte Tafel ist wohl durch Dürers Holzschnitt mit den Hll. Johannes d. T. und Onuphrius (B. 112) beeinflußt, zeigt aber bereits in der weichen farbigen Haltung den Eindruck der Augsburger Malerei auf Schäufelein. Ikonographisch sieht H. Feuerstein in dieser Kreuzigung den durch die Offenbarungen der Hl. Birgitta angeregten Ausgangspunkt für die in der Cranachschule beliebte Allegorie von Sündenfall und Erlösung. Nach G. Grupp gelangte die Tafel aus Maihingen über die Slg. Rechberg in die Wallerstein-Slg.

Lit.: Rettberg, Briefe, S. 169 — Thieme, S. 32 ff. — G. Grupp, Fürst Ludwig von Öttingen als Museumsgründer, in Jb. d. hist. Vereins für Nördlingen und Umgebung 6, 1917, S. 92 — Buchner, Schäufelein, S. 74 — drs., Thieme-Becker 29, S. 258 ff. — Wallach, S. 37 ff. — H. Feuerstein, Zur Deutung des Bildgehaltes bei Grünewald, in Beiträge z. Geschichte d. deutschen Kunst, hrsg. von E. Buchner und K. Feuchtmayr, Bd. 1, S. 160, Anm. 6.

Hans Schäufelein: Einhornjagd aus dem „beschlossen gart" Kat.-Nr. 25

298 Bildnis des Sixtus Oelhafen

Umschrift: SIXTUS OELHAFEN/53 AETATIS Suae ANNO IIIDCIII./IN SCHÜLLENBACH
Holz; 42,5:30

Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg

Sixtus Oelhafen (1466—1539), geb. in Nördlingen, stand nach dem Studium zunächst im Dienst des Erzbischofs von Mainz und Reichskanzlers Berthold von Henneberg. Schon unter Friedrich III. kam er als Sekretär an den kaiserlichen Hof, wo er noch unter Karl V. wirkte. Seit 1519 war er Nürnberger Bürger. Das Bildnis wird durch die erst im 17. Jahrhundert zugefügte Umschrift entstellt. Ein Stich von A. Boener (1647—1720) zeigt spiegelverkehrt das Monogramm Dürers, darunter in arabischen Ziffern die Jahrzahl 1503. Eine spätere Kopie mit dem Monogramm Dürers, auf der die linke Hand auf einer Inschrift „Sixtus Oelhafen sen. Aet. suae 37. A° 1503" ruhte, wurde 1825 mit der Slg. Derschau, Nürnberg (1. Abt. S. 6) angeboten und tauchte um 1906 in Brüssel wieder auf. Sie dürfte die Vorlage für den Stich gebildet haben. Nach Knapp zuerst von Friedländer als Werk Schäufeleins angesprochen.

Da das Würzburger Bildnis nicht in die allerersten Anfänge Schäufeleins eingereiht werden kann, dürfte es sich um die Wiederholung eines älteren Originals von 1503 handeln, die von Schäufelein um 1510 ausgeführt wurde.

Lit.: S. M. Peartree, in Dürer Society 8, 1905, S. 8, Ergänzung dazu 11, 1911, S. 67 — F. Knapp, Würzburg und seine Sammlungen, in Münchner Jb. 8, 1913, S. 105 — Wallach, S. 35 — Winkler, Dürer 1928, S. 91 — Dürer-Ausstellung, Nr. 105 — Tietze, Bd. II, Nr. A 204 — E. Buchner, Thieme-Becker 29, S. 508 f. — Panofsky, Bd. 2, Nr. 63.

299 **Vier Charakterköpfe**

a Jünglingskopf

b Frauenkopf
Lindenholz; je 38:21,5

c Kopf eines bartlosen Mannes
Links oben Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel. Daneben Jahrzahl 1511

d Kopf eines bärtigen Mannes
Links oben Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel. Rechts oben Jahrzahl 1511
Lindenholz; je 31:20

a, b Slg. Erzherzog Leopold Wilhelm
c, d Amerikanischer Kunsthandel

a, b Wien, Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums

c, d Kreuzlingen, H. Kisters *Tafel 60/61*

Mit den in Wien befindlichen Charakterköpfen bilden die erst in den letzten Jahren aufgetauchten der Slg. Kisters eine Serie. Eventuell ist der Folge von Studien ein zusammenfassendes Thema, wie die vier Lebensalter oder die vier Temperamente unterlegt worden. Die Datierung auf den Tafeln der Slg. Kisters zeigt, daß die Bilder früher als bisher vermutet in Augsburg entstanden sind. Die Wiener Bilder wurden zur Aufstellung in der Stallburg beschnitten und rechts und links zum Kreis ergänzt. Dabei ging das im Inventar von 1659 der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm erwähnte Monogramm des Malers verloren. Auf eine dem Kopf des bartlosen Mannes verwandte Porträtzeichnung in Erlangen (747, Augsburgisch?) verwies mündl. F. Winzinger.

Lit.: E. Buchner, Thieme-Becker 29, S. 559 — L. von Baldass, in Pantheon 26, 1940, S. 226 ff.

300 **Kopf eines bärtigen Mannes**

Oben links falsches Dürermonogramm und Jahrzahl 1511
Lindenholz; 38:21
Aus Privatbesitz

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Bei der Anbringung des Dürermonogramms wurde auch die Jahrzahl, wohl entsprechend einer in Resten vorhandenen, nachgezogen. Wiederholung auf Pergament in Prag, Nationalgalerie. In der Malweise den Charakterköpfen von 1511 eng verwandt.

Lit.: Wallach, S. 69 — E. Buchner, Thieme-Becker 29, S. 559.

301 **Bildnis eines Mannes mit roter Mütze**

Lindenholz; 42,5:31,5

Basel, Öffentliche Kunstsammlungen *Tafel 63*

Trotz der Abhängigkeit von Bildnissen Dürers, wie dem Porträt des Oswolt Krell von 1499, wahrscheinlich nicht mehr in Nürnberg entstanden. Eine vergleichbare Landschaft zeigt noch die 1515 datierte Kreuzigung in Karlsruhe.

 Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 75 — ders., Thieme-Becker 29, S. 217 ff. — Wallach, S. 41.

Zeichnungen

302 Magdalena Unbehaun als Stifterin mit ihren Töchtern

Unten links eigenhändig signiert mit Schaufel und Monogramm HS (ligiert), daneben in späterer Schrift ganz verblaßt: Hans Schäuf . . .
Feder über Stiftvorzeichnung; 194:315
Aus Slgn. Füssli(?), v. Nagler. Erworben 1835.

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Das Blatt trägt ein frühes Monogramm, das nach 1506/07 nicht mehr auftritt (das S ist um den zweiten vertikalen Balken des H geschlungen). Die Zeichnung geht stilistisch mit den Schnitten zum „beschlossen gart" von 1504/05 zusammen und steht neben dem „Schuß auf den toten Vater" (ehemals Bremen, Kunsthalle, Winkler, Nr. 1) am Beginn von Schäufeleins Zeichnungen. F. Winkler, der das Blatt 1504/05 datiert, erkannte darin die Vorzeichnung zu der von E. Buchner als Schäufeleins Frühwerk um 1503/04 bestimmten Predella (ehemals Berlin, Deutsches Museum) mit Hans Unbehaun und dessen Frau Magdalena, geb. Kötzler (geb. 1464), als Stifterin. Da auf der Zeichnung die älteste Tochter durch die Haube offenbar als verheiratete Frau charakterisiert ist, könnte das Blatt aber auch eine zweite, etwas spätere Stiftung der gleichen Familie vorbereiten.

Lit.: U. Thieme, Hans Leonhard Schäufeleins malerische Tätigkeit, Leipzig 1892, S. 162 — Bock, Kat. Berlin, S. 76, Nr. 904 — Buchner, Schäufelein, S. 46 ff. — F. Winkler, in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 57, 1936, S. 233 ff. — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 2.

303 Kanonier mit Zündstab

Unten mit der Schaufel signiert. Das Monogramm ist nachgetragen
Feder in Schwarz; 283:164

Privatbesitz

Das nur mit der Schaufel signierte Blatt datiert E. Schilling in die Jahre 1505/07. Die enge Verwandtschaft in der Figurenhaltung mit den Szenen 9 und 10 der um 1505 entstandenen Christophoruslegende (Geisberg 1053) — besonders charakteristisch auch die Binnenzeichnung der Oberschenkel — erlaubt, die Zeichnung an den Anfang des vorgeschlagenen Zeitabschnittes zu setzen.

Lit.: E. Schilling, in Z. f. Kunstwiss. 9, 1955, S. 154.

304 Landsknecht

Unten nachträglich mit Dürers Namen versehen, darüber Ordnungsnummer 142
Feder in Hellbraun: 250:123 (unten 134)

Modena, Galleria Estense

Das Blatt gehört zu den frühen Zeichnungen und ist nach F. Winkler vielleicht gleichzeitig mit dem um 1505 entstandenen Studienblatt, ehemals Slg. Koenigs, Rotterdam (Winkler, Nr. 4), und mit dem Holzschnitt eines Landsknechts mit Helmbarte (Geisberg 1105). Der Unterschied zu dem vorhergehenden Kanonier mit Zündstab läßt allerdings doch an eine etwas spätere Entstehung denken, in Richtung auf den folgenden Entwurf für ein Wandbild und die Zeichnung eines Hl. Georg (London, Brit. Museum), die Winkler, im Gegensatz zu E. Buchner, erst nach 1505 datiert.

Lit.: J. B. Shaw, in Old Master Drawings 6, 1932, S. 60 f. — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 6

Hans Schäufelein: Die große Kreuztragung · Kat.-Nr. 315

305 Entwurf für ein Wandgemälde

Unten in der Mitte ein falsches Dürermonogramm mit Rest eines Datums 15 . .
Feder in Schwarz; unter Verwendung von wenig lichtem Rot und zartem Gelb; 104:261

Bamberg, Staatliche Bibliothek

Dargestellt sind Sinnbilder der Tapferkeit und des Sieges über das Böse: die Enthauptung des Holofernes, der anschließende Ausfall der Israeliten aus dem belagerten Bethulia (Buch Judith, 13—15) und der Löwenbezwinger Simson (Buch Richter, 14), der als offenbar plastisch gedachte Gruppe auf der vortretenden Türrahmung steht. Die Simsongruppe ist nach E. Buchners Feststellung von Dürers Holzschnitt des gleichen Themas angeregt (B. 2). Die Wand zu beiden Seiten schließt Schäufelein zu einem diagonal verspannten Raumbild zusammen. Die früher Springinklee genannte Zeichnung wurde von E. Bock und E. Buchner Schäufelein zugeschrieben und von Buchner zusammen mit dem Hl. Georg (London, Brit. Museum; Winkler, Nr. 17) um 1503/05, von F. Winkler dagegen erst um 1506/07 angesetzt, etwas vor dem Londoner Georg. Der krause Zeichenstil, der bereits in Richtung auf den „Mann mit dem Drachen" (vgl. Nr. 306) geht, rechtfertigt diese Ansetzung. Dieselbe Szene der Judithgeschichte stellte Schäufelein später in einem 1515 datierten, noch erhaltenen Wandbild im Nördlinger Rathaus, in einem mehrteiligen Holzschnitt (Geisberg 1021—1024) und einer Zeichnung (London, University College, Winkler, Nr. 80) dar.

Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 55 f. — Schilling, Nr. 36 (schließt sich Buchners Datierung um 1503/05 an, verweist aber auf den Florentiner Scheibenriß, der nach Winkler, Nr. 43, gegen 1510 entstanden sein dürfte) — Wallach, S. 22 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 14 — P. Halm, Ausstellungskat. Deutsche Zeichnungen 1400—1900, München 1956, Nr. 102.

306 Nackter Mann mit Drachen

Feder; 273:173
Aus Slg. E. Jabach, Köln

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

Der „kraus und wellig" gezeichnete Männerakt — vielleicht Vorstudie für einen Hl. Georg? — wird von Buchner in nahe Beziehung zu den Altarflügeln mit Diakonen des Germanischen National-Museums gebracht (vgl. Nr. 296), die wohl 1507 entstanden sind. Der Zeichnung unmittelbar verwandt ist auch der Einblattholzschnitt „Marter des Hl. Sebastian" (Geisberg 1056).

Lit.: K. T. Parker, in Archives alsaciennes d'histoire de l'art 3, 1924, S. 16 — Buchner, Schäufelein, S. 74 — Wallach, S. 25 — Kat. Paris 2, Nr. 293 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 8.

307 Der Hl. Sebastian

Oben nachträglich Dürermonogramm und 1510 hinzugefügt
Feder in Hellbraun; 231:123. Wz.: Wappen mit halbem Adler und Kreuz (Memmingen; Briquet 935)
Aus Slg. Friedrich Wilhelms I. (Merian d. J.)

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett — *Tafel 64*

Diese früher als Arbeit Baldungs angesehene, dann von E. Bock nach Abfassung des Berliner Katalogs Schäufelein zugeordnete Zeichnung, dürfte nach E. Buchner um 1507/08 entstanden sein. Sie vertritt gegenüber dem krausen Zeichenstil des „Mannes mit Drachen" die „kalligraphische Gruppe" (Winkler), die gleichzeitig oder wenig später einsetzt.

Radiert von J. D. Laurentz, in „Eine Sammlung Kupferstiche nach verschiedenen Handzeichnungen Berühmter Meister", Berlin J. C. Krüger (1770/73).

Lit. Térey, Nr. 36 (Baldung) — Bock, Kat. Berlin, S. 9, Nr. 1267 — Wallach, S. 27 — Buchner, Schäufelein, S. 75 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 13.

308 **Die Anbetung des Kindes**

Unten nachträgliches Dürermonogramm und 1507, rechts unten alte Ordnungsnummer 29
Feder in Schwarz; 278:188; Wz.: Ochsenkopf (Briquet 15256).
Aus dänischem Privatbesitz 1924 erworben

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett — *Tafel 63*

Die Zeichnung verarbeitet Anregungen aus Dürers Paumgartner-Altar, dem Kupferstich „Weihnacht" (B. 2) und der „Geburt Christi" (B. 85) aus der Holzschnittfolge „Marienleben". Die nachträgliche Aufschrift des Dürermonogramms und der Jahrzahl stammt nach F. Winkler wohl von der gleichen Hand wie bei Nr. 307. Die Jahrzahl 1507 dürfte aber das richtige Datum treffen, da die Zeichnung zwischen den Stifterinnen (vgl. Nr. 309) und dem „Abschied Christi von Maria" (London, Brit. Museum) entstanden sein muß.

Lit.: Buchner, Schäufelein, S. 60 — H. Tietze, in Festschrift f. M. J. Friedländer, 1927, S. 44 f. — Wallach, S. 6 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 10.

309 **Dame mit Schleierhaube**

Signiert mit Monogramm HS (ligiert) und Schaufel
Feder in Schwarz; 278:195
Aus Slg. Lanna, erworben 1910

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Diese noch ganz im Geiste Dürers entstandene Gestalt zeigt den reifen Zeichenstil Schäufeleins, den F. Winkler in die Jahre um 1507/1509 datiert, charakterisiert durch die „gewichtige Erscheinung", den „gesteigerten Reichtum der Motive" und den „freien, ausgeglichenen Vortrag". Die schwellenden Gesichtsformen erinnern an das Basler Bildnis eines Mannes mit roter Mütze (vgl. Nr. 301).

Lit.: Schönbrunner Meder, Nr. 1302 — Bock, Kat. Berlin, S. 76, Nr. 4462 — Wallach, S. 28 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 23.

310 **Der Abschied Christi von Maria**

Oben signiert mit Schaufel und HS (ligiert) und datiert: 1510. Links unten nachträglich beschriftet: Hans Schäufelein
Feder in Schwarz; 290:208

Schweizer Privatbesitz

Die Zeichnung geht in der gedrungenen Proportionierung der Figuren, ihrer räumlichen Beengung, im Aufkommen langer Faltenstege in den Gewändern mit den 1510 datierten Holzschnitten „Anna Selbdritt", „Sebastian und Rochus" (vgl. Nr. 319/20) und den gleichzeitig anzusetzenden Passions-Holzschnitten (Geisberg 1026, 1028—1040, vgl. Nr. 318) zusammen. Ein charakteristisches Merkmal Schäufeleins ist nach Winkler die zeichnerische Formel der Büsche und Bäume. Das Thema des Abschieds Christi hat Schäufelein bereits früher auf fol. 18 v des Speculum passionis, auf dem Flügelpaar eines Altars im Museum von Halle, 1507, und in einer Zeichnung des Brit. Museums, London (Winkler, Nr. 11) dargestellt.

 Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 10, 1935, S. 50 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 44.

Hans Schäufelein: Die Marter des Hl. Sebastian Kat.-Nr. 313

311 **Der Apostel Jakobus Major**

Unten signiert und 1512 datiert; darüber: Hanns Scheyffl das gott Scheif
Schwarze Kreide; 260:198
Aus Slg. Graf C. G. Tessin (Lugt 2985)

Stockholm, Nationalmuseum *Tafel 62*

In seinen Bildnisstudien in Kreide erreicht Schäufelein sehr eindrucksvolle Wirkungen, ähnlich den gemalten Bildnissen des Jahres 1511.

Lit.: Schilling, Nr. 39 — Wallach, S. 66 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 51.

Holzschnitte

312 **Der große Kalvarienberg**

Unten Mitte Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Um 1507 entstanden, zur Zeit der Speculum-Passionis-Holzschn.; in den Strichlagen tritt eine freiere, rundere Führung ein. Die hintergrundgebundene Landschaft der Frühzeit wird aufgegeben durch Einführung eines Mittelgrundes, der tiefenwärts vermittelt.

Lit.: Dodgson, Catalogue, II, 18, 33 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1042.

313 **Die Marter des Hl. Sebastian**

Unten Mitte Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung *Abb. S. 177*

Um 1507.

Lit.: Dodgson, Catalogue II, 16, 1 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1056.

314 **Landsknecht mit geschulterter Hellebarde**

Unten Mitte Schaufel

München, Staatliche Graphische Sammlung

Um 1507. Frühester Einblattholzschnitt mit dem Landsknechtsthema. Es handelt sich zweifellos um eine Umsetzung Dürerscher Vorlagen.

Lit.: B. 99 — Dodgson, Catalogue II, 19, 36 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1105.

315 **Die große Kreuztragung**

Unten Mitte Monogramm HS (ligiert) und Schaufel

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 174*

Um 1507.

Lit.: B. VII, S. 251, Nr. 28 — Dodgson, Catalogue II, 18, 32.

316 Die Heilige Familie

Links unten Schaufel

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Um 1508. Unter Einfluß von Hans Burgkmair in Schwaben entstanden; vgl. dessen Holzschnitt um 1502 „Madonna mit Fensterausblick" (B. 4, Geisberg, Einblattholzschnitt, 447).

Lit.: B. VII, S. 248, Nr. 13 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1048.

317 Pyramus und Thisbe

Oben rechts auf Tafel HS (ligiert). Links unten Schaufel

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Um 1510. Charakteristisch für Schäufelein ist seit 1507 die Betonung des Mittelgrundes bei hochgeschobenem Horizont und die Bevorzugung breiter Formen im Figürlichen.

Lit.: B. VII, S. 263, Nr. 95 — Dodgson, Schäufelein, Nr. 24 — Dodgson, Catalogue II, 20, 24 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1062 — Th. Musper, Der Holzschnitt, Stuttgart 1944, S. 148.

318 Passionsfolge

a Johannes der Täufer predigt den Juden
Unten Mitte Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel
Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 183*

b Das letzte Abendmahl
Unten auf Kessel Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel
München, Staatliche Graphische Sammlung

c Christus am Ölberg
Links unten auf Tafel Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel
Nürnberg, Germanisches National-Museum

d Christus vor Kaiphas
Rechts oben Monogramm HS (ligiert), darunter Schaufel
Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Die vierzehn Holzschnitte der Passion entstanden um 1510 nach Rückkehr Schäufeleins aus Südtirol (Altar in Niederlana bei Meran). In der Landschaft (Johannes d. T.) Überbetonung des Mittelgrundes; die Wolken konturiert vor schraffiertem Grund; in der Architektur (Abendmahl) Einführung von Renaissanceformen.

Lit.: B. VII, S. 250, Nr. 22; S. 251, Nr. 27 — Dodgson, Schäufelein, S. 4, Nr. 4; S. 5, Nr. 7, 8, 10 — Dodgson, Catalogue II, 20, 4, 7, 8, 10 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1028, 1030, 1031, 1033.

319 Die Hl. Anna Selbdritt

Links unten Jahrzahl 1510 und Monogramm HS (ligiert) mit Schaufel

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Lit.: B. VII, S. 248, 12 (250, 20) — Dodgson, Schäufelein, S. 6, Nr. 22 — Dodgson, Catalogue II, 20, 21 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1047.

320 **Die Hll. Rochus und Sebastian**

Rechts oben Jahrzahl 1510

Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum

Im „Sebastian" Erinnerungen an Burgkmair.

Lit.: B. VII, S. 257, Nr. 37 — Dodgson, Schäufelein, S. 6, Nr. 21 — Dodgson, Catalogue II, 20, 22 — Geisberg, Einblatthołzschnitt, 1057.

Buch-illustration

Ulrich Pinder: Der beschlossen gart des rosenkrantz marie

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 9. 10. 1505

s. Nr. 25 *Abb. S. 171*

Ulrich Pinder: Speculum passionis domini nostri Ihesu christi

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 30. 8. 1507

s. Nr. 27 *Abb. S. 180*

321 **Ulrich Tengler: Der neu Layenspiegel**

Augsburg: J. Otmar 18. 6. 1511

Nürnberg, Germanisches National-Museum R. fol. 42

Der Laienspiegel des Nördlinger Stadtschreibers und späteren Landvogts von Höchstädt, Ulrich Tengler, ist ein populäres Handbuch für die juristische Praxis. Er erschien zuerst 1509 und wurde immer wieder neu aufgelegt. Die Ausgabe von 1511 enthält fünf unsignierte blattgroße Holzschn., in denen Dodgson 1905 die ersten Arbeiten Schäufeleins für Augsburger Verleger erkannte (Bogensignatur Hand V r, § VI r. (Wdh.: CCLVIII v), § VI v, CXC r, CCXXII r).

Die Illustrationen stellen nicht mehr den Anspruch der Passionsfolge im Speculum von 1507. Diese waren im Wetteifer mit Dürers großen Holzschnittfolgen entstanden, jetzt macht sich der Einfluß Burgkmairs geltend. Die Komposition ist figurenreich und kleinteilig, die Typen sind eindringlich charakterisiert, die Gewänder führen ein kapriziöses Eigenleben. Doch hat Schäufelein sich die Liebenswürdigkeit seines Illustrationsstils bewahrt, und er versteht es bewundernswürdig, den abstrakten Inhalt in lebendige Bilder zu übersetzen.

Wiederverwendung: 2. Auflage vom 24. 12. 1512. Einzelne Schnitte kommen in verschiedenen Drucken Otmars vor.

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 332, Nr. 698 — Muther 935 — Dodgson, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905, S. 7 — drs., Catalogue II, S. 11, Nr. 2 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 85—89.

181 Hans Schäufelein: Die Ausgießung des Hl. Geistes aus dem Speculum passionis Kat.-Nr. 27

322 **Albrecht von Eyb: Spiegel der Sitten**

Augsburg: J. Otmar für J. Rynmann, 20. 9. 1511

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek *L. D.*

Das Sammelwerk von Prosadichtungen über die Moral zeigt auf der Rückseite des Titelblattes den schreibenden Autor. Das Bildnis steht stilistisch Schäufeleins Studienköpfen von 1511 (vgl. Nr. 299) nahe.

Lit.: Zapf II, S. 49, Nr. 1 — Panzer, D. A. I, S. 327 f., Nr. 689 — Muther 979 — Dodgson, Catalogue II, S. 6, Nr. 1

323 **Heinrich Seuse: Diss buch ... begreift in jm vil guter gaistlicher Leeren**

Augsburg: J. Otmar, 20. 6. 1512

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Rl. 3056* *Abb. S. 186*

Die Schriften des großen Mystikers fanden schon als Inkunabeln weite Verbreitung. Diese waren, wie viele deutsche Frühdrucke, illustriert. Bei der Neuaufl. von 1512 konnten daher die Holzschn. des 1482 bei Sorg in Augsburg erschienenen Wiegendrucks als Vorlage dienen (vgl. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, Leipzig 1921, Abb. 770—788). Die 16 Schnitte (ohne Wdh.: fol. II r, II v, IX r. XX v. XXVI r, XXVIII r, XL r, XL v, LI r, LV v, LVIII v, LIX v, LX r, LXI r, LXXV r, XCIV v) der Otmar'schen Ausgabe zeigen wie die Holzschn. zu Tenglers Laienspiegel (vgl. Nr. 321) Schäufeleins Illustrationskunst der Augsburger Zeit auf ihrem Höhepunkt.

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 338, Nr. 710 — Muther 983 — Dodgson, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 1905, S. 7 — drs., Catalogue II, S. 11, Nr. 3.

324 **Ewangeli un Epistel**

Augsburg: H. Schönsperger 1512

München, Bayerische Staatsbibliothek *Rar. 2065*

Hans Schönsperger ist der Augsburger Verleger, für den Schäufelein — neben Johannes Otmar — am häufigsten gearbeitet hat. Hildegard Zimmermann hat diese Holzschn. (ohne Repliken 87 Schnitte) zusammengestellt. Sie wurden in sehr unterschiedlicher Kombination in mindestens fünfzehn zwischen 1512 und 1533 erschienenen Drucken verwendet. Die Ausführung durch die Formschneider — Zimmermann unterscheidet drei — ist teilweise so schlecht, daß über die zeitliche Abfolge der Schönsperger-Schnitte keine Klarheit zu erzielen ist.

Die Illustrationen zu den Evangelien müssen 1511/12 entworfen worden sein. Außer den 39 in Zimmermanns Liste A genannten Darstellungen enthält der Druck noch ein Titelblatt (Eckmedaillons mit Evangelistensymbolen, Evangelisten in Seitenleisten, je ein Prophet oben und unten), einige blattgroße Holzschn. aus dem Zyklus von 1510 (vgl. Nr. 318; Dodgson, Catalogue II, S. 20, Nr. 1, 2, 16, 19): Anbetung der Hirten (b III r, sign.), Anbetung der Könige (c IV r, sign.), Kreuzigung (LXIV r), Pfingsten (LXXXIV r, sign.) und einen älteren Schnitt. Bei Zimmermann nicht erwähnt ist ein zweiter Zustand des Holzschn. A 31 (Christus mit Jüngern und die Pharisäer) auf fol. CXXIII v und die Darstellung der Erweckung der Tochter des Jairus auf fol. CXXIV v.

Die 39 Schnitte (ohne Wiederholungen) von Zimmermanns Liste A befinden sich auf den Seiten: IV r, V r, VII v, XIV v, XV r, XVII v, XIX v, XXI r XXII v, XXIV r, XXV r, XXVIII v, XXXI r, XXXV v, XXXIX v, XLIV r, XLVIII v, LII v, LX v, LXXIV r, LXXV v, LXXVII v, LXXX r, LXXXVII v, LXXXIX r, LXXXXI r, XCII v,

Hans Schäufelein: Johannes der Täufer predigt den Juden Kat.-Nr. 318 a

XCIV r, XCV v, XCVIII r, IXC v, C r, CII v, CV r, CXI r, CXVII r, CXXI v, CXXVI r, CXXVI v.

Wiederverwendung: 2. Ausgabe 1513 und zahlreiche Augsburger und Nürnberger Drucke.

Lit.: Muther 898 — Zentralblatt f. Bibliothekswesen 12, 1895, S. 428 f. — H. Zimmermann, in Das Schwäbische Museum, 1930, S. 138 ff.

325 Via felicitatis

Augsburg: [J. Miller] 26. 3. 1513

München, Bayerische Staatsbibliothek Rar. 893

Die Anmut der 25 Holzschn. zu diesem Andachtsbuch hat schon Muther bewundert. Sie zeigen den Illustrator Schäufelein von seiner besten Seite. Er entwarf auch die Randleisten, von denen eine das Datum 1512 trägt, und die Initialen.

Die blattgroßen Schnitte sind sämtlich signiert. Sie stehen auf der Rückseite des Titelblattes („Via felicitatis") und (ohne die 5 Repliken) den fol. III v, VI v, XXI r, XXXII r, XXXIII v, XL v, XLII v, XLVII r, XLVIII v, LII r, XCIV v, XCVIII r, XCIX v, CVI r, CXV v, CXVII v, CXXXII v, CXXXIV r, CXXXV v, CXXXIX v, CXLVI r, CL v, CLVI r, CLXVII v.

Wiederverwendung einiger Schnitte in dem bei J. Miller gedruckten Taschenbüchlein von 1516 und dem Hortulus animae von 1518, ferner im Laien-Kirchspiegel, Thierhaupten 1594.

Lit.: Muther 900 — Dodgson, Catalogue II, S. 26, Nr. 58 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 475—499.

326 Jacobus de Voragine: Der heiligen Leben Sommer und Winter-Teil

Augsburg: J. Otmar für J. Rynmann, 1513

Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek Th. L.

Die undankbare Aufgabe, rund 250 Heiligenviten zu illustrieren, hat Schäufelein mit bewundernswerter Phantasie gelöst. Die spaltenbreiten Holzschn. erzählen charakteristische Ereignisse aus dem Leben der Heiligen, vielfach das Martyrium, das Schäufelein immer wieder anders darzustellen verstanden hat.

Bei nur wenigen Wiederholungen enthält der Sommerteil des zweibändigen Heiligenlebens 126, der Winterteil 132 Schnitte und auf fol. 2 r den Erzengel Michael als Seelenwäger. Die Titelblätter zu beiden Teilen sind gleich: sie zeigen den Kruzifixus in Wolken, der von Seligen, Aposteln und Propheten verehrt wird (fol. 282 r des Winterteils wiederholt).

Wiederverwendung des Titelholzschn. in mehreren Drucken von Otmar und Weißenhorn.

Lit.: Zapf II, S. 63, Nr. 1 — Panzer, D. A. I, S. 352, Nr. 749 — Muther 901.

327 Melchior Pfintzing: Die geuerlicheiten und . . . geschichten des loblichen . . . Ritters herr Tewrdannckhs

a 1. Ausgabe Nürnberg: H. Schönsperger [1517]

Nürnberg, Germanisches National-Museum L. 1058 v

b 2. Ausgabe Augsburg: H. Schönsperger 1519

Nürnberg, Germanisches National-Museum L. 1059

Der Text, den Kaiser Maximilian zusammen mit Siegmund von Dietrichstein entworfen und Melchior Pfintzing redigiert hat, schildert in der Form eines Ritterepos die Brautfahrt Maximilians zu Maria von Burgund.

Hans Burgkmair, Leonhard Beck und Hans Schäufelein, die schon 1510 bzw. 1512 an den Rissen arbeiteten, schufen den Hauptteil der insgesamt 118 Illustrationen. Wolf Traut und Erhard Schön waren mit je zwei Schnitten beteiligt. Den Anteil der einzelnen Künstler hat zuerst Laschitzer bestimmt, seine Ergebnisse sind von Dodgson und der jüngeren Forschung uneingeschränkt übernommen worden.

Der bibliophile Druck, dessen erste Auflage zum großen Teil aus Pergamentexemplaren bestand, ist in einer schönen, von dem kaiserlichen Sekretär Vinzenz Rockner eigens entworfenen Fraktur gesetzt.

Hans SCHÄUFELEIN werden folgende Holzschn. zugeschrieben (Numerierung nach Laschitzer): Nr. 10, 13 (sign.), 16, 21, 26, 30 (sign.), 32, 39, 42, 45 (sign.), 46, 48 (sign.), 50, 57, 58 (sign.), 69 (sign.), 70 (sign.), 72, 87, 105.

Wolf TRAUT entwarf die Schnitte Nr. 40 und 79.

In der 8. Ausgabe von 1679 wurden noch 6 Stöcke abgedruckt, die in den ersten Auflagen nicht verwendet worden sind. Darunter befindet sich je ein Schnitt von Schäufelein (Nr. 119) und von Traut (Nr. 123).

Ausgaben (nach Haltaus und Laschitzer):

1 Nürnberg: H. Schönsperger 1517; 118 Holzschn.
2 Augsburg: H. Schönsperger 1519; 118 Holzschn.
3 Augsburg: H. Steiner 1537; 117 Holzschn. (fehlt Nr. 117), wie alle folgenden Auflagen mit gewöhnlichen Lettern gedruckt.
4 Frankfurt: Chr. Egenolf 1553; 118 Holzschn., Text bearbeitet von Burkhard Waldis.
5 Frankfurt: Chr. Egenolfs Erben 1563; 118 Holzschn., Text wie Nr. 4.
6 Frankfurt: Chr. Egenolfs Erben 1589; 118 Holzschn., Text wie Nr. 4.
7 Frankfurt: Chr. Egenolfs Erben 1596; 15 Holzschn., teils Kopien nach den Originalstöcken, teils neue Darstellungen; Text wie Nr. 4.
8 Ulm: M. Wagner für M. Schultes 1679; 117 Holzschn. nach den Originalstöcken (fehlen Nr. 117 und [illegible]; Nr. 7 wiederholt), dazu 6 Abdrucke nach neu aufgefundenen Originalstöcken. Text bearbeitet von Matthäus Schulte.
9 Ulm: D. Goerlins für M. Schultes 1693; 117 Holzschn. nach den Originalstöcken (Nr. 116 und 1 wiederholt?). Text wie Nr. 8.

Lit.: Theuerdank, hrsg. von C. Haltaus (Bibl. d. gesamten deutschen National-Literatur, 1. Abt., Bd. 2) Quedlinburg u. Leipzig 1836 — Der Theuerdank, neu hrsg. von S. Laschitzer, in Jb. d. kunsthist. Slgen. d. Allerhöchsten Kaiserhauses, 8, 1888 — Dodgson, Catalogue I, S. 504, Nr. 2; II, S. 7, Nr. 5 — Maximilian-Ausstellung, Nr. 70—75.

328 Marx Treitzsauerwein: Weiss Kunig

Wien: Joseph Kurzböck 1775

Nürnberg, Germanisches National-Museum L. 1096

Große Teile dieses Romanes, der Leben und Taten Kaiser Friedrichs III. und die politischen Ereignisse der Jugend Kaiser Maximilians schildert, hat Maximilian selbst seinem Sekretär Treitzsauerwein diktiert.

Auf die Planung der Illustrationen hat der Kaiser ebenfalls unmittelbaren Einfluß genommen. Wahrscheinlich bildeten Skizzen, die unter seiner Aufsicht angefertigt wurden, die Unterlage für die um 1516 entstandenen Risse der beteiligten Künstler. Muster

(Stuttgarter Ausg., S. 42) hat vermutet, daß außerdem auch bereits vorhandene Entwürfe für passende Themen verwendet wurden.

Von den 251 Stöcken wurde zunächst eine geringe Anzahl von Abdrucken hergestellt. Der Text lag nur handschriftlich vor. Erst 1775 ist eine Buchausgabe des Weisskunig erschienen.

Hans Burgkmair und Leonhard Beck lieferten die meisten Entwürfe. Schäufelein und Springinklee waren nur mit je zwei Rissen beteiligt:

SCHÄUFELEIN: Stuttgarter Ausg. Nr. 78, Der Blaue König auf dem Thron im Kreise von acht Männern (Sign. auf der Rückseite des Holzstocks).
Stuttgarter Ausg. Nr. 189, Schlacht von Cividale (sign.).

SPRINGINKLEE: Stuttgarter Ausg. Nr. 26, Der Weisskunig gibt einem Maler und Historikern Anweisungen (sign.).
Stuttg. Ausg. Nr. 220—222, Maximilian und Erzherzog Karl empfangen drei Botschafter. Die Gruppe der Botschafter mit einem Wappenhalter besteht aus einem Einsatzstück, das dreimal ausgewechselt wurde, so daß Gesandtschaften von Portugal, Dänemark und Ungarn dargestellt sind.

Petermann (Stuttgarter Ausg., S. 63) vermutet wegen des großen Formates und der schlechten Ausführung des Schnittes, daß die Stöcke Springinklees nicht zu dem ursprünglichen Bestand der Weisskunig-Illustrationen gehören.

Lit.: Der Weisskunig, hrsg. von A. Schultz, in Jb. d. kunsthist. Slgen. d. Allerhöchsten Kaiserhauses 6, 1888 — Dodgson, Catalogue I, S. 374, Nr. 4; II, S. 10, Nr. 15 — Kaiser Maximilians I. Weisskunig, hrsg. von H. Th. Musper u. a., 2 Bde., Stuttgart 1956 (=Stuttgarter Ausg.); dort Bibliographie — Maximilian-Ausstellung, Nr. 76—89.

Hans Schäufelein: Zwei Engel mit dem Wappen Christi aus Seuses Schriften Kat.-Nr. 323

HANS SPRINGINKLEE

um 1490/95 bis um 1540 (?). Maler, Reißer für Holzschnitte

Wahrscheinlich in Nürnberg geboren, da in dem Verzeichnis der Neubürger nicht aufgeführt. 1520 in einem Ratsbeschluß der „junge Springinclee" genannt. Nach Neudörfer Schüler Dürers und in dessen Haus wohnhaft. Signierte und datierte Holzschnitte von 1513—1522. 1512/15 unter der Leitung Dürers an den Holzschnitten für die Ehrenpforte und den Triumphzug Kaiser Maximilians I. beschäftigt. Nach Doppelmayr um 1540 gestorben, wohl außerhalb Nürnbergs.

Gemälde

329 **Allegorie auf die Binde- und Lösegewalt des Papstes**

Eichenholz; 132×98,5
Aus Slg. Czerkowicka, Wien; Slg. Schleif, Berlin

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Museum Dahlem, Gemäldegalerie

E. Königer hat das Bild als eine Allegorie auf die Ablaßlehre der katholischen Kirche gedeutet. Unter dem Chor der Heiligen erscheint in den Wolken das Profilbildnis des Papstes Leo X. († 1521), der in einem Dekretale vom 9. November 1518 die Ablaßlehre erläutert hatte. Im Hintergrund auf dem Berge steht Johannes d. Ev., dem ein Engel die apokalyptische Vision der himmlischen Chöre deutet.

E. Buchner und M. J. Friedländer haben in dem Bild ein Werk Springinklees vermutet, doch sind die Beziehungen zu den Holzschnitten Springinklees nicht eng genug, als daß in dem Bild ein gesichertes Werk des Meisters gesehen werden könnte, zumal sich eher Verbindungen mit Altdorfer als mit Dürer erkennen lassen.

Lit.: Eine Wiener Sammlung. Versteigerungskatalog H. Ball-P. Graupe, Berlin. 2. Teil, 12. Mai 1930, Nr. 30 — F. S., in Pantheon 8, 1931, S. 290 f. — P. Strieder, Springinklee zugeschrieben . . . , in „Frankenspiegel", Monatsschr. f. geistiges Leben in Franken 1, 1950, Heft 4, S. 14 ff. — E. Königer, Eine religiöse Allegorie aus der Dürerzeit, in 95. Jahresbericht d. Germ. Nat.-Mus., 1950, S. 32 ff.

Buchmalerei

330 **Missale des Bischofs Hugo von Hohenlandenberg**

3. Teil. Von Pfingsten bis zum 13. Sonntag nach Trinitatis

Pergament; 41,1×29,2
Früher Münsterbauhütte, Konstanz

Freiburg i. Br., Erzbischöfliches Diözesanarchiv

1 r Vigil von Pfingsten. Initiale I-n diebus mit Opferung Isaaks; 9 r Pfingsten. Herabkunft des Heiligen Geistes; 29 v Dreifaltigkeitssonntag. Initiale B-enedicta sit mit Gnadenstuhl; 32 v Fronleichnamsfest. Initiale C-ibavit eos mit zwei Engeln mit Monstranz; unpaginiert Kanonblatt mit Kreuzigung Christi; Gegenseite Christus als Schmerzensmann im Sarkophag; 80 r St. Urban. Initiale S-acerdotes mit Hl. Urban; 106 v Geburt Johannes d. T. Initiale D-e ventre mit Johannes d. T.; 113 v Peter und Paul. Initiale N-unc scio mit Befreiung Petri.

Das Missale ist in der Initiale E-xaudi auf fol. 206 v des 2. Teiles 1510 datiert und enthält Miniaturen von mehreren Künstlern. Der von Rott mit B bezeichnete Maler ist in Augsburg geschult und wird von ihm mit Ulrich Taler identifiziert. Im Miniator A, der stilistisch altertümlicher ist, vermutet Rott Hans Springinklee, da um Neujahr

1510/11 der Rat von Konstanz dem „Springinklee" verbietet, außer Miniaturen auch Bilder zu malen. Die Hypothese findet im Stil des Malers A, der ein feiner Zeichner mit zurückhaltender Farbgebung ist, keine Stütze, da weder mit Nürnberger Miniaturen noch mit der Kunst Dürers ein Zusammenhang besteht. Der Künstler, sicher bereits ein älterer Mann, steht in der oberrheinischen Tradition. Weizsäcker erkannte neben Schongauerschen Reminiszenzen auch solche an die Kunst des Hausbuchmeisters. Von diesem Miniator stammt im 2. Teil des Missales auf fol. 93 r die Initiale D-omine mit Einzug Christi in Jerusalem. Im 4. Teil befinden sich keine Miniaturen von ihm. Der Hl. Hippolyt auf fol. 106 r, den Rott ihm zuschreibt, ist von der anderen Hand. Der erste Teil des Missales wurde 1832 verkauft. Elf Einzelblätter mit Initialen vom Miniator A gelangten in die Frankfurter Slg. Nestle und von dort als Leihgabe aus Privatbesitz in das Rosgarten-Museum, Konstanz.

Lit.: G. Swarzenski - E. Schilling, Die Illumin. Handschr. u. Einzelminiaturen . . . in Frankfurter Besitz, Frankfurt 1929, S. 227 f. — K. Gröber, Das Konstanzer Münster, Lindau 1935, S. 134 f. — H. Weizsäcker, Die Heimat des Hausbuchmeisters, in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 33, 1912, S. 98 ff. — H. Feurstein, in Oberrhein. Kunst 5, 1932, S. 240 — H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgesch. im XV. u. XVI. Jahrh., I, Bodenseegebiet, Stuttgart 1933, S. 68 ff. — O. Benesch, in Pantheon 20, 1937, S. 218 ff. — E. Steingräber, Beiträge zum Werk des Buchmalers Ulrich Taler, in Pantheon 1961, S. 119 ff.

331 **Vier Miniaturen aus einem Stundenbuch**

a Verkündigung an Maria

14,1:9,8

b Aufnahme Mariens in den Himmel

14,5:10

c Kreuzaufrichtung

14,3:10

d Johannes auf Patmos

13,9:9,9

Im 17. Jh. auf Brettchen aufgezogen und mit einem gemalten Blumenornament umrahmt. General Mard; Lady Lampson, London; R. M. W. Walker, London

London, Privatbesitz

Die Miniaturen wurden von E. Schilling veröffentlicht und zunächst Jakob Elsner, dann Hans Springinklee zugeschrieben, stehen aber Miniaturen der Glockendon am nächsten.

Schilling sieht die Bedeutung der Miniaturen vor allem in der Möglichkeit, mit ihrer Hilfe einen Rekonstruktionsvorschlag der „Grünen Passion", als gezeichnetem Altar mit dem Florentiner Kalvarienberg als Zentrum, zu unterstützen. Die Kreuzaufrichtung ist mit den rahmenden Nebenszenen dem Florentiner Kalvarienberg entnommen, bis auf die Beweinung Christi, die das entsprechende Blatt der „Grünen Passion" kopiert. Die Verkündigung folgt dem Holzschnitt aus Dürers Marienleben. Eine entsprechende Anordnung von Passionsszenen um ein Mittelbild findet sich auch bei Nikolaus Glockendon im Missale für Albrecht von Brandenburg um Christus am Kreuz und in den „horae beatae mariae virginis" um die Schmerzhafte Mutter (Aschaffenburg, Hofbibl. Ms. 10 u. 9 vgl. Nr. 148).

Lit.: E. Schilling, in Phoebus 1, 1946, S. 135 ff. — drs., in Phoebus 2, 1949, S. 192.

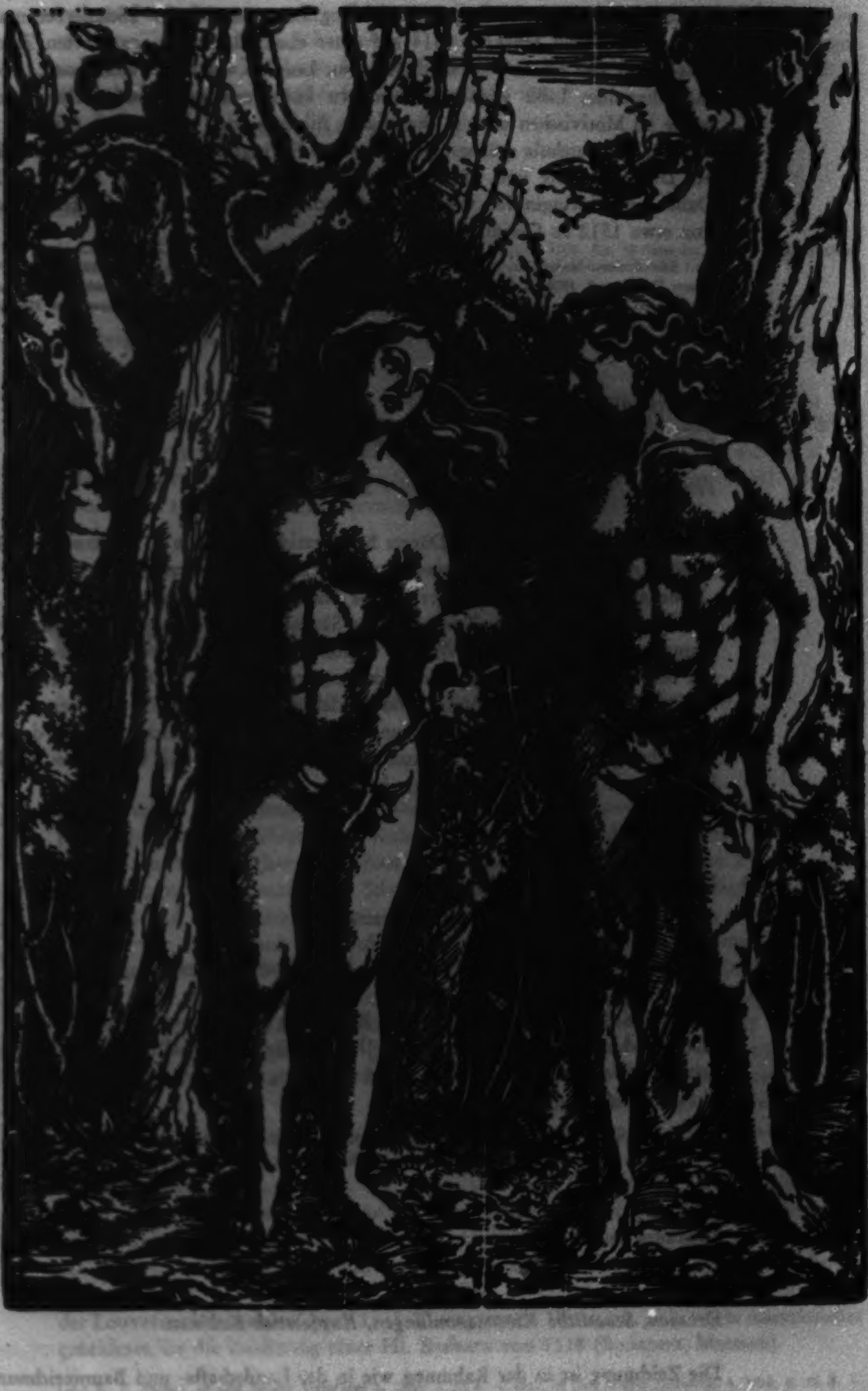
Zeichnungen

332 **Christus als Schmerzensmann**

Rechts unten mit HSK (ligiert) signiert (charakteristisch das spiegelverkehrte S)
Feder in Schwarz und Pinsel in Weiß auf dunkelbraun grundiertem Papier; 194:152
Aus den Slgn. Fürst Liechtenstein, Walter Feilchenfeldt, Zürich, Ciba AG. Basel

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett *Tafel 67*

 Nur wenige Zeichnungen sind Springinklee mit Sicherheit zuweisbar. Grundlage bieten



Hans Springinklee: Der Sündenfall Kat.-Nr. 338

für die gehöhten Zeichnungen das Monogramm des Baseler „Schmerzensmannes“ und Monogramm und Jahrzahl 1514 auf einer ebenfalls braun grundierten Zeichnung der „Ruhe auf der Flucht“ im Brit. Museum, London. In der Weißhöhung, die nicht nur modellierendes Licht wiedergibt, sondern auch formbegrenzende reine Zeichnung ist, sowie im Motivischen und im räumlichen Bildbau wird der Einfluß Albrecht Altdorfers und der Donauschule spürbar. Altdorfer und Springinklee waren zusammen für die 1512 bei Dürer bestellte und 1515 datierte Ehrenpforte Maximilians (vgl. Nr. 341) tätig. Dabei sind Springinklee wohl Altdorfersche Zeichnungen auf dunkelbraunem Grund von etwa 1512 zu Gesicht gekommen.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 335 — C. Dodgson, in Dürer Society 7, 1904, S. 11, Nr. 12 — K. T. Parker, in Old Master Drawings 1, 1926, S. 12 — Schilling, S. 16 — F. Winzinger, Zeichnungen altdeutscher Meister aus dem Besitz der Ciba AG., 1955, S. 36 f. — G. Schmidt, 15 Handzeichnungen deutscher und schweizerischer Meister des 15. und 16. Jahrhunderts, 1959, S. 38.

333 Christus als Schmerzensmann

Feder und Pinsel in Schwarz und Weiß auf grauschwarzem Grund; 160:100

Florenz, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe

Der Hinweis auf dieses nach Dürers Kupferstich B. 21 von 1512 gezeichnete Blatt wird F. Winzinger verdankt. Der gegenüber dem Baseler „Schmerzensmann“ und der Londoner „Ruhe auf der Flucht“ weniger krause Charakter der Weißzeichnung mag durch das Vorbild bedingt sein. Die Zeichnung der Säume und geringfügige Freiheiten in den Faltenmotiven gegenüber dem Vorbild weisen entschieden in Springinklees Richtung. Das gilt besonders für die schwarzen Schraffen (vgl. Nr. 335). Da das Blatt im Verhältnis von schwarzer Konturzeichnung und Modellierung in Weiß an die älteren Zeichnungen des Dürerkreises auf dunklem Grund anknüpft und zugleich selbst in den Freiheiten gegenüber dem Vorbild die Herkunft aus Dürers Umgebung verrät, besitzt Winzingers Hinweis auf Springinklee viel Berechtigung.

334 Die Hl. Margarete

Pinsel in Weiß auf schwarz grundiertem Papier; 233:170

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Die von K. T. Parker zugeschriebene Zeichnung gehört zu den nicht häufigen Schwarz-Weiß-Zeichnungen des 15. und 16. Jh. Sie dürfte ebenfalls in die Zeit gegen 1515 gehören. Die Art der Anordnung und Rahmung findet in den Schnitten des Hortulus Verwendung (vgl. Nr. 354 a).

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 2, 1928, S. 62 f. — Schätze der Weltkultur von der Sowjetunion gerettet, hrsg. von den Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie-Pergamonmuseum, 1958, Nr. F 165.

335 Johannes der Täufer

Feder; 217:160

Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett

Die Zeichnung ist in der Rahmung wie in der Landschafts- und Baumzeichnung ein für Springinklee bezeichnendes Blatt. Das Faltenwerk seiner Draperien wirkt wie von Luft gefüllt und knickt in eckigen Linien um, bereichert von zahlreichen kleinen Eindrückungen

und größeren Stauungen. Die Zeichnung dürfte um 1516 entstanden sein, gemeinsam mit dem Titelholzschnitt Johannes d. T. für die bei Jacob Sacon für Anton Koberger gedruckte lateinische Bibel von 1516 (vgl. Nr. 353 a). Ebenfalls verwandt: Johannes d. T. im Hortulus animae von 1516, fol. 100 r (vgl. Nr. 354 a).

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 2, 1928, S. 62 f.

336 **Die Anbetung des Kindes**

An der Wand links ein nachträgliches Dürer-Monogramm mit Datum: 1508. Am Säulensockel ebenfalls nachträglich: A. Dürer
Feder in Schwarz; 150:84

Bamberg, Staatliche Bibliothek

Die Zeichnung, die beim Besitzer zutreffend Springinklee zugeschrieben ist, steht der „Geburt Christi" aus der 1519 bei Sacon in Lyon erschienenen Bibel nahe (vgl. Nr. 353). In Einzelzügen ebenfalls verwandt der 1519 erschienene Holzschnitt mit der um Maximilian trauernden kaiserlichen Familie (Geisberg, Einblattholzschnitt, 1344) und die Schnitte des 1518 erschienenen Hortulus animae (vgl. Nr. 354).

337 **Der Hl. Lorenz**

Rs.: zwei Studien eines männlichen Profilkopfes nach links

Feder; 308:200
Aus Slg. E. Jabach, Köln (Sammlermarke Lugt 2959 auf Rs.). Vs.: Marke des Louvre (Lugt 1886)

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins *Tafel 66*

Von derselben Hand stammt eine zweite Zeichnung des Louvre, ein Hl. Sebald (Kat. Paris, Nr. 330). Die früher unter Kulmbach bzw. Dürerschule eingereihten Zeichnungen wurden von K. T. Parker Wolf Traut zugeschrieben, begründet vor allem mit den Holzschnitten „Schmerzensmann und Schmerzensmutter" (vgl. Nr. 380), „Augustinus" (vgl. Nr. 382) und dem Missale Pataviense (vgl. Nr. 392). Als Datierung schlägt Parker 1513/17 vor. Ergänzend wäre auf den Hl. Lorenz des Halleschen Heiltumsbuches von 1520 hinzuweisen, doch stehen, wie auch F. Winkler erwähnt, die beiden Zeichnungen des Louvre unter den übrigen Zeichnungen Trauts isoliert. Demgegenüber besitzt der Faltenstil die Eigenarten Springinkleescher Graphik. Die aufgeblähten Faltenzüge sind durch zahlreiche Eindrückungen belebt (vgl. auch Nr. 334, 335), so daß die Draperie wie in Blasen aufquellend erscheint. Die Zeichnung wird der Darstellung des Lichtspiels auf den bewegten Flächen dienstbar gemacht. Dagegen sucht man vergebens die für Traut bezeichnende rein lineare Bindung der Schraffierung und des einzelnen Striches an die Fläche (vgl. Nr. 372, 381, 382). Die Kopftypen kommen auf beiden Louvre-Zeichnungen an sich Traut sehr nahe. Sie zeugen von einer Annäherung beider Meister, von denen Springinklee der Überlegene ist. Zum Vergleich der Kopftypen bei Springinklee ist der Holzschnitt der Schutzheiligen Maximilians zu nennen (vgl. Nr. 342). Mit diesem um 1519 entstandenen Schnitt und dem ebenfalls äußerst verwandten Titelholzschnitt des Churer Breviars, Augsburg 1520 (London, Brit. Museum), läßt sich die Entstehungszeit der Louvrezeichnungen auf etwa 1518/20 eingrenzen. Verwandt, aber etwas schematischer gezeichnet, ist die Zeichnung einer Hl. Barbara von 1518 (Budapest, Museum).

Lit.: K. T. Parker, in Old Master Drawings 1, 1926, S. 42 f. — ders., in Old Master Drawings 4, 1930, S. 72 ff. — F. Winkler, in Old Master Drawings 11, 1936, S. 37 — Kat. Paris, 2, Nr. 329, 330. — Zum Churer Breviar: C. Dodgson, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst 2, 1902, S. 77 ff.

Holzschnitte

338 **Der Sündenfall**

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 189*

Um 1512.

Lit.: B. VII, S. 173, 1 — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 16, 1893, S. 308 (Springinklee) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1337.

339 **Der Hl. Koloman**

Mit Versen in Typendruck, datiert 1513

München, Bayerische Staatsbibliothek

Lit.: B. VII, S. 137, Nr. 106 (Dürer) — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 16, 1893, S. 308 (Springinklee) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1339.

340 **Das Wunder der Hl. Wilgefortis**

Rechts unten Monogramm HSK (ligiert) und Jahrzahl 1513

Oxford, Ashmolean Museum

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 1342.

341 **Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I.**

Dargestellt über dem mittleren Bogen unter dem thronenden Kaiser dessen Stammbaum, links die Wappen der althabsburgischen, rechts die der niederländischen Besitzungen. Die Durchfahrt bewachen zwei gepanzerte Fahnenträger. Über den beiden Seitentoren die Feldzüge Kaiser Maximilians. Auf den Rundtürmen zu äußerst links und rechts Szenen aus dem Privatleben des Kaisers. In der Kuppelbekrönung hieroglyphische Symbolik.

An den Rundtürmen beiderseits unten Jahrzahl 1515, unten rechts die Wappen von Johannes Stabius, Jörg Kölderer und Albrecht Dürer

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Dürer hatte 1512 den Auftrag zu diesem Werk erhalten, die Zusammenstellung des Programms und die Inschriften besorgte der Historiograph Stabius, farbige Entwürfe lieferte Jörg Kölderer. Die Holzstöcke wurden von Hieronymus Andreae in Nürnberg geschnitten. Nach 1512 erfolgte eine weitere Vermehrung des Programms (Szenen: Zusammenkunft mit Heinrich VIII. und 1515 Wiener Kongreß). 1517 wurde ein Probedruck an den Kaiser übersandt, darauf wurde der Druck auf Einspruch des Kaisers unterbrochen, 1518 wiederum fortgesetzt.

Das aus 192 Holzstöcken gedruckte Werk erschien in einer ersten Gesamtausgabe um 1517/18. Der hier vorliegende Abdruck wurde 1799 von A. Bartsch bei T. Mollo, Wien, herausgegeben.

Der Anteil der Künstler verteilt sich nach Chmelarz und W. Schmidt wie folgt:

Hans Springinklee: Über dem linken Tor: Vlämischer Krieg, Hennegauer Krieg, Burgundische Heirat. Über dem rechten Tor: Vertreibung der Ungarn, Ungarischer Feldzug, Schlacht von Geldern, Belehnung mit Mailand, Krieg mit Venedig. Säulenpodeste neben den Doppelsäulen des linken und rechten Tores mit den Vorfahren Maximilians

Hans Springinklee: Der Hl. Sebald; Titelholzschnitt aus der Sebaldus-Legende Kat.-Nr. 280

Hochfriese seitlich der Seitentore mit den Halbfiguren, mit Ausnahme der Kaiser Theodosius, Arcadius und Honorius, die von Dürer stammen. Bekrönender Halbfigurenfries über den Feldzugsdarstellungen oberhalb der Seitentore. Stammbaum über dem Mittelportal, die flankierenden Wappenfriese und die bekrönende Kuppel mit den Figuren des Hohenpriesters, des Herolds und der Bläser.

Wolf Traut: Über dem linken Tor die historischen Darstellungen: Maximilian stehend, Guinegate, Geldern, Vlämische Rebellion, Lüttich, zweiter Vlämischer Aufstand, französische Stadt. Über dem rechten Tor die Schlachtdarstellungen: Schweizer Krieg, Neapel, Bayerischer Krieg.

Albrecht Dürer: Über dem rechten Tor rechts oben Verlobung Philipps mit Johanna von Aragon und Kastilien. Am linken Seitentor der Hochfries links: Theodosius, Arcadius und Honorius. Linker Rundturm außen: Rock von Trier. Standfiguren der Habsburger Kaiser auf den vier Säulenpaaren: Albrecht d. Sieghafte, Friedrich, Rudolf, Albrecht.

Albrecht Altdorfer: Rundtürme mit den Szenen aus dem Leben des Kaisers, einschließlich der Ornamentik, mit Ausnahme des „Rocks von Trier".

Lit.: B. 138 — E. Chmelarz, Die Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I., in Jb. d. Kunsthist. Slgen. des allerh. Kaiserhauses 4, 1886, S. 289 — W. Schmidt, Über den Anteil Wolf Trauts, H. Springinklees u. A. Altdorfers an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I., in Chronik f. vervielf. Kunst 1891, S. 9 ff. — K. Giehlow, Urkundenregesten zur Ehrenpforte Maximilians, in Beitr. z. Kunstgesch., F. Wickhoff gewidmet, Wien 1903, S. 91 ff. — Dodgson, Catalogue I, S. 311 — K. Giehlow, Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, in Jb. d. Kunsthist. Slgen. d. allerh. Kaiserhauses 32, 1915, S. 1 ff. — J. Meder, Dürer-Katalog, Wien 1932, Nr. 251, S. 218, 4; 220 — H. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers, 6. Aufl., München 1943, S. 289 — Panofsky II, S. 48, Nr. 358 — P. Strieder, Zur Entstehungsgeschichte von Dürers Ehrenpforte für Kaiser Maximilian, in Anz. d. German. Nat.-Mus. 1954—1959, S. 128 ff. — Maximilian-Ausstellung, Nr. 350—77.

342 **Die Schutzheiligen von Österreich**

Nürnberg, Germanisches National-Museum: 2. Zustand

Der Druckstock Dürers mit den Hll. Quirinus, Maximilian, Florian, Severinus, Koloman und Leopold wurde durch Springinklee um die Heiligen Poppo und Otto erweitert. Abdruck um 1580.

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 764 (Meister der Celtis-Illustrationen) — J. Meder, Dürer-Katalog, Wien 1932, Nr. 219 — Maximilian-Ausstellung, Nr. 433.

343 **Der Hl. Sebald mit seinem Nürnberger Kirchenmodell**

Links oben Wappen von Dänemark und Frankreich, rechts die beiden Nürnberger Wappen. Über der linken Säule Jahrzahl 1518.

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Erstmals von C. Dodgson (1903) Springinklee zugeschrieben.

Lit.: B. VII, S. 180, Nr. 21 (Dürer) — Dodgson, Catalogue I, S. 395, Nr. 52 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 780 (Meister der Celtisillustrationen).

344 **Die Hl. Anna Selbdritt**

Mitte links Jahrzahl 1519

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. S. 196*

Nächstvergleichbar die Dürer zugeschriebene aquarellierte Federzeichnung der gleichen Darstellung im German. Nat.-Mus. (vgl. Nr. 398).

Lit.: W. Schmidt, in Rep. für Kunstwiss. 16, 1893, S. 308 (Springinklee) — Dodgson, Catalogue I, S. 394, Nr. 51 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1338.

345 **Das Frauenbad**

Amsterdam, Rijksmuseum

Um 1518.

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 1347

346 **Der Triumphzug Kaiser Maximilians**

a Der Krieg in Flandern
(Aus den „Kriegerischen Taten Maximilians")

b–c Die Trophäen der Kriege in Frankreich und den Niederlanden

d Kaiser Friedrich III.
(Aus der Reihe der Ahnen des Kaisers)

Vier von insgesamt 137 Einzelblättern

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1518 (Abdruck in der Ausgabe von 1777). Planung dieser Folge in Zusammenhang mit der Ehrenpforte, nach Programm Kaiser Maximilians I. unter der Redaktion seines Geheimschreibers Marx Treitzsaurwein. Das Werk wurde 1512 begonnen und war beim Tode des Kaisers, 1519, noch unvollendet, erster Abdruck 1526.

Lit.: B. VII, 229, 81 — Dodgson, Catalogue I, S. 399, 55; S. 402, 66; S. 403, 68 — Maximilian-Ausstellung, Nr. 305 ff.

347 **Kaiser Max, von seinen Schutzheiligen umgeben, wird Gottvater empfohlen**

Links unten Wappen von Stabius

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Um 1519. Der Holzschnitt entstand unmittelbar nach dem Tod des Kaisers. Die Anregung ging zweifellos von Stabius aus.

Lit.: B. VII, S. 184, Nr. 32 (Dürer) — Dodgson, Catalogue I, S. 407, 78 (mit eingehender Interpretation des Inhalts) — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1343 — Maximilian-Ausstellung, Nr. 436.

348 **Die Hl. Dorothea**

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg) *Abb. S. 200*

Um 1519/20. Die Heiligenattribute (linker Abschnitt des Stockes) sind auswechselbar.

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 417 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1341 (Wechselfigur: Die Hl. Ursula).

Hans Springinklee: Die Hl. Anna Selbdritt Kat.-Nr. 344

349 **Bacchantin**

Links oben Jahrzahl 1522, darunter Monogramm HSK (ligiert)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Lit.: Geisberg, Einblattholzschnitt, 1346.

Buchillustration

350 **Die hystori des lebens . . . Sant Sebalds**

Nürnberg: H. Hölzel 1514

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Bg. 8476* *Abb. S. 193*

Der ganzseitige Holzschnitt auf der Rückseite des Titelblattes für die Legende des Nürnberger Stadtpatrons ist zuerst von W. Schmidt Springinklee gegeben worden. Obwohl Schmidt die Zuschreibung zurücknahm, ist ihr Dodgson gefolgt („certainly Springinklee"). Röttinger gab auch diesen Schnitt dem „Doppelgänger". Winkler rückte 1957 zwar von seiner 1928 geäußerten Meinung ab, der Holzschnitt sei von Dürer, glaubt aber, daß die gegenwärtige Kenntnis des Werkes von Springinklee die Zuschreibung an diesen Meister nicht rechtfertige.

Für Springinklee spricht jedoch die für seine frühen Holzschnitte typische Tendenz, Teile der Bildfläche mit netzartigen Schraffuren zu überziehen (Tiefen der Gewandfalten) und die Vorliebe für Schattenzonen, welche die plastische Form verschleifen (Gesicht, Bodenerhebung im Mittelgrund unten).

Lit.: Panzer, D. A., Zusätze S. 128, Nr. 777 — B. app. 19 — Muther 1165 — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 16, 1893, S. 308 — ders., in Rep. f. Kunstwiss. 17, 1894, S. 39 — Dodgson, Catalogue I, S. 357, Nr. 23; S. 381, Nr. 3 — Röttinger, Doppelgänger, S. 14 — Winkler 1928, S. 319 — ders. 1957, S. 289.

351 **Simon de Quercu: Opusculum Musices**

Landshut: J. Weissenburger 1516
(1. Ausgabe Nürnberg: J. Weissenburger 1513)

Nürnberg, Germanisches National-Museum *M. 81*

Der schöne Titelholzschnitt zu einem Lehrbuch der Musik des mailändischen Hofkapellmeisters ist von Dodgson auf Grund der Ähnlichkeit mit den frühen Hortulus-Schnitten (vgl. Nr. 354) Springinklee zugeschrieben worden. Der Druck enthält außerdem noch den kunstlosen Holzschnitt einer Hand, an der man Noten und Tonarten abzählen soll.

Lit.: Panzer VII, S. 454, Nr. 101 — Muther 1696 — Dodgson, Catalogue I, S. 375, Nr. 1.

352 **Missale . . . Eystetensis Ecclesie**

Nürnberg: H. Hölzel 16. 7. 1517

München, Bayerische Staatsbibliothek

Das Missale enthält drei größere Holzschnitte und zahlreiche figürliche Initialen, die Dodgson Springinklee zugeschrieben hat: Das Wappen des Bischofs Gabriel von Eyb auf der Rückseite des ersten Blattes des Kanons (nach fol. CLVIII), den Hl. Willibald, Patron von Eichstätt (2. Blatt recto des Kanons), zwei Engel mit dem Schweißtuch (5. Blatt verso des Kanons). Die figürlichen Initialen befinden sich auf den fol.: I r,

IX v, XI r, XVII v, LXV r, LXXXIX r, CIII r, CVIII r, CXIII v, CXV v, CLIII r, CLIX r (a), CLIX r (b), CLXXIX v, CLXXXVII r, CXCI r, CCII v, CCXI r, CCXXVIII r, CCXXXVII r und in den Prefationes mit eigener Foliierung: I r, II v, IV r, V v, VII v, IX r, X v, XII v, XV v, ferner steht eine Initiale gegenüber dem Kanonblatt mit der Kreuzigung Albrecht Dürers (B. 56) von 1516, die hier zum ersten Male verwendet wurde.

Die Initialen sind in der Größe, aber auch in der Qualität verschieden. Röttinger schrieb sie Erhard Schön zu. Dieser Meinung schloß sich Geisberg in der „Buchillustration" an.

Lit.: Panzer VII, S. 458, Nr. 130 — Muther, 843, 1143 — Dodgson, Catalogue I, S. 373, Nr. 8 — Röttinger, Schön, S. 38 ff., Nr. 10 — Weale-Bohatta, Catalogus Missalium (Bibliographia Liturgica), London 1928, Nr. 391 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 157—188, 313.

353 **Bibelillustrationen**

a Biblia cum concordantiis

Lyon: J. Sacon für A. Koberger 17. 12. 1516

Wien, Österreichische Nationalbibliothek 4. C. 11

(Panzer VII, S. 311, Nr. 290)

b Biblia cum concordantiis

Lyon: J. Sacon für A. Koberger 10. 5. 1518

Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek Bibel-Slg. 271

(Panzer VII, S. 320, Nr. 366)

c Biblia cum concordantiis

Lyon: J. Marion für A. Koberger 12. 12. 1520

Nürnberg, Stadtbibliothek Solg. 143

(Panzer VII, S. 328, Nr. 433; Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 18)

d Biblia cum concordantiis

Lyon: J. Sacon für A. Koberger 24. 7. 1521

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 299

(Panzer VII, S. 330, Nr. 447; Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 19)

e Biblia cum concordantiis

Lyon: J. Sacon für A. Koberger 17. 11. 1522

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 300

(Panzer VII, S. 332, Nr. 460; Dodgson, Catalogue I, S. 373, Nr. 3)

f Martin Luther: Das Alte Testament mit fleyss verteutscht

Nürnberg: F. Peypus 1524

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 302 [1];
Erlangen, Universitäts-Bibliothek Thl. II, 31 z

(Panzer, D. A. II, S. 240, Nr. 2111; Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 26)

g Martin Luther: Das Newe Testament mit fleyss verteutscht

Nürnberg: F. Peypus 1524

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 302 [2];
Nürnberg, Stadtbibliothek Solg. Theol. 34

(Panzer, D. A., S. 245, Nr. 2129; Dodgson, Catalogue I, S. 378, Nr. 27)

h Einzelblätter

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Zu Springinklees verbreitetsten Buchillustrationen gehören die Schnitte, die er für die Bibeln und die Stundenbücher der Koberger in Zusammenarbeit mit Erhard Schön geschaffen hat.

Johann und Anton Koberger, die Erben von Druckerei und Verlag des älteren Anton, des Paten Dürers, betrieben nur noch das Verlagsgeschäft. Seit 1512 ließ Johann die Kobergerschen Bibelausgaben in Lyon (bei Sacon und Marion) drucken.

Als Illustrationen wurden zuerst Metallschnitte, Kopien nach der 1511 in Venedig erschienenen Bibel von Lucantonio Giunta, verwendet. Diese Reihe von zuletzt 87 Schnitten, die ihrerseits eine Auswahl aus dem umfangreicheren Zyklus der Malermi-Bibel von 1490 war, wurde seit 1518 nach und nach durch 23 Schnitte von Springinklee und 61 von Schön ersetzt, die zwischen 1516 und 1518 entstanden sind. Für die Titelblätter zum Alten und Neuen Testament und als Einleitung der Genesis schuf Springinklee außerdem vier blattgroße und zwei halbseitengroße Holzschnitte, ferner Basen und Bekrönungen für die Kanontafeln.

1522 wurde die letzte Ausgabe mit den Nürnberger Illustrationen in Lyon gedruckt, dann gab Johann Koberger seine Bibeln dem Nürnberger Drucker Friedrich Peypus in Auftrag. Die Bibel von 1522 hat nur ein Titelblatt von Springinklee (vgl. Nr. 356), für die Peypus-Bibel von 1523 wurden außerdem einige der Lyoner Stöcke verwendet, die Koberger dann sämtlich an Peypus verkauft hat. Dieser druckte sie in der Luther-Bibel von 1524 und einer lateinischen Bibel von 1530 wieder ab. Nach dem Tod von Peypus gingen die Stöcke wieder in den Besitz von Lyoner Druckern (Boulle und de Millis) über, die sie bis 1563 verwendeten.

Dodgson und Röttinger haben die mit jeder Ausgabe wechselnde Anordnung der spaltenbreiten Bibelschnitte beschrieben. Sie finden sich in den lateinischen Konkordanzbibeln Sacon 10. 5. 1518; Sacon 19. 10. 1519; Marion 19. 8. 1520; Marion 12. 12. 1520; Sacon 24. 7. 1521; Sacon 17. 11. 1522; Peypus August 1523; Peypus 1530; Boulle 1542; Boulle 1561; de Millis 1563 und in der Luther-Bibel Peypus 1524.

Die großen Holzschnitte Springinklees sind:

1 Johannes Baptista im Torweg (Dodgson, Catalogue I, S. 375, Nr. 7), zuerst als Titelblatt der Bibel Sacon 1516 verwendet, die noch keine kleinen Nürnberger Bibelschnitte enthält.

2 Geburt Christi (sign., B. 51; Dodgson, Catalogue I, S. 376, Nr. 16; S. 409 f., Nr. 79), zuerst vor dem Neuen Testament der Bibel Sacon 1519.

3 Hl. Hieronymus betend (sign., Pass. 64; Dodgson, Catalogue I, S. 376, Nr. 16; S. 393, Nr. 50; 394, Nr. 50 a), zuerst Titelblatt der Epistel des Hl. Hieronymus (Lyon: Sacon 20. 8. 1518), in den Bibelausgaben zuerst 1519 (Sacon).

4 Erschaffung der Eva (Pass. 62; Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 19), zuerst am Anfang der Genesis in der Bibel Sacon 1521.

5 Hl. Hieronymus schreibend (sign., B. 57; Dodgson, Catalogue I, S. 373, Nr. 3, 1; S. 412, Nr. 61), nur am Schluß des „Prologus in Pentateuchum" der Bibel Sacon 1522 vorkommend.

6 Erschaffung der Eva (Dodgson, Catalogue I, S. 412 ohne Nr.), in den lateinischen Peypus-Bibeln von 1522, 1523, 1530 verwendet.

Während die kleinen Bibelschnitte nur mehr oder weniger freie Kopien im Stil der Dürer-Schule nach den alten Metallschnitten sind, war Springinklee in den großen Holzschnitten ungebunden. In ihnen sind deshalb Vorbilder Albrecht Dürers deutlicher: Die Geburt Christi z. B. ist durch den Paumgartner-Altar angeregt, der Hieronymus setzt die Kenntnis von Dürers Holzschnitt von 1511 (B. 114) und des Kupferstiches von 1514 (B. 60) voraus.

Lit.: Muther, S. 179 f. — Dodgson, Catalogue I, S. 373 passim — H. Röttinger in Z. f. Bücherfreunde NF 15, 1923, S. 107 ff. — Röttinger, Schön, S. 44 ff., Nr. 16.

354 Hortulusillustrationen

a Hortulus anime
Lyon: J. Klein für J. Koberger 15. 3. 1516

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 3498 (an: Hs. 2827)

b Hortulus anime
Lyon: J. Klein für J. Koberger 9. 11. 1517

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 2457

c Hortulus anime
Nürnberg: J. Stuchs für J. Koberger 21. 6. 1520

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 3509 b

d Seelen Wurtzgärtlein
Nürnberg: F. Peypus für J. Koberger 1520

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 2459

e Salicetus: Antidotarius anime
Nürnberg: F. Peypus für J. Koberger 14. 1. 1520

Nürnberg, Privatbesitz

f Einzelblätter

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Hans Springinklee: Die Hl. Dorothea
Kat.-Nr. 348

Die weite Verbreitung der französischen Livres d'heures mit ihren Bilderfolgen hat die deutschen Verleger zur Herausgabe von gedruckten und mit zahlreichen Holzschnitten illustrierten Andachtsbüchern im Taschenformat (Hortulus animae, Salus animae, Seelengärtlein, Seelen-Wurtzgärtlein) angeregt. Sie erschienen im letzten Jahrzehnt des 15. Jh. vor allem am Oberrhein. Dürer hatte schon 1492 für eine Postille des Basler Verlegers Kessler und 1503 für ein Salus animae des Nürnbergers Hölzel und ein anderes Andachtsbuch kleine Holzschnitte gerissen. Seit 1511 gab auch Anton Koberger d. Ä. einen Hortulus heraus, den er in Lyon bei Johann Klein drucken ließ und der Holzschnitte oberrheinischen Ursprungs enthielt. Spätestens 1514 entschlossen sich seine Erben, diese Illustrationen durch moderne Bilder zu ersetzen und vergaben den Auftrag dazu an die Nürnberger Springinklee und Schön.

Die 104 Illustrationen von Springinklee sind ebensowenig wie die 70 Schnitte von Schön in einer der vielen Ausgaben, die zwischen 1516 und 1521 erschienen, für sich verwendet worden. Die Künstler arbeiteten bei der Illustrierung der Hortuli ebenso zusammen wie bei den Bibeln, doch war Springinklee sicher der führende Meister. Die Holzschnitte galten offenbar als großer einheitlicher Fundus, aus dem für jeden neuen Druck anders geordnete Bilderfolgen zusammengestellt werden konnten.

Springinklee schuf zwei Serien:

a Die kleinere Reihe von 51 Holzschnitten (meist 88:86 mm) erschien zuerst bei J. Klein am 15. 3. 1516 (Dodgson, Catalogue I, S. 383 ff., Nr. 4—13; vgl. Nr. 354a).

b Die große Reihe von 53 signierten Blatt (118:78 mm) ist zuerst in einem deutschen Seelen-Wurtzgärtlein von F. Peypus mit dem Datum 8. 5. 1518 verwendet worden (Dodgson, Catalogue I, S. 385 ff., Nr. 14—49; vgl. Nr. 354 f.).

Mit den Stöcken der Reihe Springinklee a wurde zuerst in Lyon gedruckt, im gleichen Jahr auch in Nürnberg. 1517 kehrten sie endgültig nach Lyon zurück. Die Holzstöcke der Reihe b blieben dauernd in Nürnberg bei Peypus.

Dodgsons Liste der Ausgaben (Catalogue I, Appendix B [S. 562 f.]) läßt sich (vor allem mit Hilfe der Bibliographie der Livres d'heures von H. Bohatta) erheblich erweitern:

1 Lyon (Klein) 15. 3. 1516 = Dodgson 1, Bohatta 54
2 Lyon (Klein) 9. 11. 1516 = Bohatta 56
3 Nürnberg (Stuchs) 3. 12. 1516 = Dodgson 2, Bohatta 57
4 Lyon (Klein) 18. 5. 1517 = Dodgson 3, Bohatta 59
5 Lyon (Klein) 9. 11. 1517 = Dodgson 4, Bohatta 60
6 Lyon (Klein) 23. 1. 1518 = Dodgson 5
7 Nürnberg (Peypus) 8. 5. 1518 = Dodgson 6, Bohatta 62
8 Lyon (Klein) 21. 5. 1518 = Dodgson 7, Bohatta 63
9 Nürnberg (Peypus) 12. 12. 1518 = Dodgson 8, Bohatta 64
10 Lyon (Klein) 1518 = Bohatta 67 (apokryph ?)
11 Lyon (Klein) 1518 = Bohatta 68 (apokryph ?)
12 Nürnberg (Peypus) 1518 = Bohatta 70
13 Nürnberg (Peypus) 1518 = Bohatta 71
14 Nürnberg (Peypus) 1518 = Dodgson 8*, Borchling-Claussen 614 (niederdeutsch)
15 Nürnberg (Peypus) 1518 = Borchling-Claussen 615 (niederdeutsch)
16 Nürnberg (Peypus) 9. 2. 1519 = Dodgson 9, Bohatta 73
17 Nürnberg (Peypus) 29. 3. 1519 = Dodgson 10, Bohatta 74
18 Nürnberg (Peypus) 18. 5. 1519 = Dodgson 11, Bohatta 75
19 Lyon (Klein) 1519 = Dodgson 12, Bohatta 78

20 Nürnberg (Peypus) 10. 3. 1520 = Dodgson 13, Bohatta 80
21 Nürnberg (Sachs) 22. 7. 1520 = Dodgson 14
22 Nürnberg (Peypus) 4. 9. 1520 = Dodgson 15
23 Nürnberg (Peypus) 20. 10. 1520 = Bohatta 81
24 Nürnberg (Peypus) 29. 10. 1520 = Dodgson 15 (identisch mit Nr. 23 ?)
25 Nürnberg (Peypus) 1520 = Dodgson 17, Bohatta 83
26 Nürnberg (Peypus) 1521 = Dodgson 18 (niederdtsch., nicht bei Borchling-Claussen)
27 Nürnberg (Peypus) 13. 12. 1521 = Bohatta 84, Röttinger, Schön, S. 35

Bisher unbeschrieben ist die Verwendung von elf Hortulusschnitten in dem (ausgestellten) Druck: Antidotarius anime, Nürnberg: F. Peypus für J. Koberger 14. 1. 1520 (vgl. Nr. 354 e).

Einzelne Schnitte wurden außerdem von 1518 an in Peypus-Drucken wiederverwendet. In der Luther-Bibel von 1524 (vgl. Nr. 353) kommen z. B. 6 Aposteldarstellungen der Serie b vor.

Lit.: Muther, S. 180; 289 (Zusammenstellung der Ausgaben) — W. v. Seidlitz, in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 6, 1885, S. 29 ff. — O. Hase, Die Koberger, 2. Aufl. 1885, S. 459 f. (Liste der Ausgaben) — Dodgson, Catalogue I, S. 371, Nr. 2; S. 382 passim; Appendix B (Verzeichnis der Ausgaben) — H. Röttinger, in Z. f. Bücherfreunde 15, 1923, S. 107 ff. — H. Bohatta, Bibliographie der Livres d'heures, Wien 1924, S. 74 f. — Röttinger, Schön, S. 32 ff., Nr. 7 — C. Borchling und B. Claussen: Niederdeutsche Bibliographie, 2 Bde., Neumünster 1931—36.

355 Was auff dem Reichstag zu Nüremberg von wegen Bebstlicher heiligkeit an Keyserlicher Maiestat . . . Lütherischer sachen halben gelangt . . .

Nürnberg: F. Peypus 1523

Nürnberg, Germanisches National-Museum St. 1222

A. F. Butsch, der die Titeleinfassung Hans Springinklee zugeschrieben hat, wies die erste Verwendung in dem 1521 erschienenen Praeceptorium divini legis von G. Hollen nach. 1523 hat Peypus die Einfassung außer für den vorliegenden Druck noch für L. Aretinus: tres orationes ex Homero converse benutzt.

Lit.: A. F. Butsch, Die Bücher-Ornamentik der Renaissance, I, S. 28 — Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 23; S. 413, Nr. 82 — J. Luther, Die Titeleinfassungen der Reformationszeit, Leipzig 1913, 117 — A. F. Johnson, German Renaissance title-borders (Facsimiles and Illustrations, No. 1) Oxford 1929, Nr. 58.

356 Martin Luther: Eyn ratschlag wie in der Christlichen gemeyne ain rechter anfang und beharrliche endtschafft eyner bestendigen ordnung solle furgenomen unnd auffgericht werden

[Nürnberg: F. Peypus] 1526

Nürnberg, Germanisches National-Museum R. 4987

Die schöne Renaissance-Titeleinfassung hat Springinklee wahrscheinlich für die Bibel entworfen, die Koberger 1522 bei Peypus drucken ließ (vgl. Nr. 353). Dieser hat die Titeleinfassung noch mehrmals verwendet, z. B. für Willibald Pirckheimers Apologia seu Podagrae laus von 1522.

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 377, Nr. 21, 22, S. 413, Nr. 84 — J. Luther, Die Titeleinfassungen der Reformationszeit, Leipzig 1913, 116 — A. F. Johnson, German Renaissance title-borders (Facsimiles and Illustrations No. 1) Oxford 1929, Nr. 57.

357 Die 12 Hauptartikel des christlichen Glaubens, genannt der 12 Apostel Symbolum

Nürnberg: L. Milchtaler 1539
(zuerst auf tschechisch erschienen 1538 u. d. T.: Artykulowe Wiry Krzestianské)

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Abb. unten*

Der Druck, den Röttinger zuerst beschrieb, enthält neben älteren Nürnberger Schnitten und neun Illustrationen zum Leben Jesu von Erhard Schön acht 1520 und 1521 datierte Holzschn. von Hans Springinklee: eine stehende Mutter Gottes zwischen Renaissance-kandelabern (fol. K 8) und eine Folge von sieben Blatt mit den Aposteln: A 8 v (sign., dat. 1520), B 7 v (sign., dat. 1520), D 3 v (sign.), D 8 v (Wdh. G III v, sign., dat. 1521), E 5 v (Wdh. F III v, sign., dat. 1521), G 8 v (Wdh. H 5 v, sign., dat. 1520), J II v (sign., dat. 1521).

Lit.: Röttinger, Schön, S. 37, Nr. 8, 1; S. 97, Nr. 79 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 301—307.

Marx Treitzsauerwein: Weiss Kunig

Wien: Joseph Kurzböck 1775

s. Nr. 328

Hans Springinklee: Der Evangelist Johannes aus den Zwölf Hauptartikeln des christlichen Glaubens Kat.-Nr. 357

WOLF TRAUT

um 1485—1520. Maler, Reißer für Holzschnitte und Glasgemälde

Sohn des in Nürnberg tätigen Malers Hans Traut. Nach einem stilkritisch zugeschriebenen Holzschnitt bereits 1505 in Dürers Werkstatt tätig. Anschließend wahrscheinlich Mitarbeiter Hans von Kulmbachs. 1512/15 unter Dürers Leitung an den Holzschnitten für die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. beteiligt. 1513/1518 Aufträge für Kloster Heilsbronn. Gestorben 1520 in Nürnberg.

Gemälde

358 **Bildnis einer Frau**

Rechts oben Jahrzahl 1510. Links oben G in einem Kreis und Eule auf Ast. Auf der Rückseite in einem Rahmen mit Rollwerk auf einer Kartusche als Wappen ein Horn. Darüber die Inschrift: Khatterina Gey/gerin gemalt 19/Jar alt 1564.
Tannenholz; 37:28
Slg. Graf Pappenheim, Pappenheim

Castagnola, Slg. Thyssen-Bornemisza

Die Taufe des Bildes auf Wolf Traut wurde von W. Hugelshofer, der sich als einziger dazu äußerte, als Verlegenheitslösung bezeichnet. Dem angegebenen Datum nach würde es sich um das früheste Bild des Malers handeln. Jedenfalls steht das Porträt den beiden für Traut gesicherten Bildnissen noch am nächsten. Die Nürnberger Familie Geyger führt eine Geige oder einen Mörser im Wappen.

Lit.: W. Hugelshofer, Die altdeutschen Bilder der Sammlung Schloß Rohoncz, in Der Cicerone 22, 1930, S. 414 – R. Heinemann, Slg. Schloß Rohoncz, 1. Teil. Verz. d. Gemälde, Lugano-Castagnola 1937, S. 153.

359 **Flügel eines Nebenaltares der St.-Johannis-Kirche auf dem Johannisfriedhof**

a Mariae Heimsuchung
Außenseite des linken Flügels

b Der Gang nach Bethlehem
Außenseite des rechten Flügels

c Die Hll. Ursula und Dorothea
Linker Standflügel

d Die Hll. Apollonia und Margareta
Rechter Standflügel; Holz; je 66,5:27

Die Flügelinnenseiten mit Geburt Christi und Anbetung der Könige und das Mittelbild, eine Kopie nach A. Altdorfers Kreuzigung in Berlin, sind von späterer Hand.

Nürnberg, Evang.-Luth. Pfarramt St. Johannis

Die Flügel wurden Traut von Ch. Rauch zugeschrieben und noch vor dem Johannisaltar angesetzt. Die Deutung der Darstellung des rechten Flügels als Gang nach Bethlehem scheint am wahrscheinlichsten. Die Figuren der beiden Szenen sind Dürers Marienleben entnommen.

Lit.: Rauch, S. 53 ff. – F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

360 Flügel des Hochaltares der St.-Johannis-Kirche auf dem Johannisfriedhof

a Verkündigung an Maria
Rückseite: Predigt Johannes d. Täufers in der Wüste

Tempelgang Mariae
Rückseite: Enthauptung Johannes d. Täufers

Linker, innerer Flügel

b Geburt Christi
Rückseite: Johannes d. Evangelist im Ölkessel

Begräbnis und Aufnahme Mariae in den Himmel
Rückseite: Johannes d. Evangelist erweckt die Drusiana

Rechter, innerer Flügel

c Taufe Christi
Gastmahl des Herodes
Rückseite: Der Hl. Johannes d. Täufer

Linker, äußerer Flügel

d Johannes d. Evangelist auf Patmos
Der Hl. Johannes d. Evangelist trinkt ohne Schaden aus dem Giftbecher
Rückseite: Der Hl. Johannes d. Evangelist

Rechter, äußerer Flügel; Holz; je 189:78

e Der Hl. Laurentius
Linker Standflügel

f Der Hl. Sebald
Rechter Standflügel

g Christus am Ölberg
Darunter der Stifter mit drei Söhnen und die Inschrift: Anno domini 1511 Jar am Frytag nach Obersten starb der / Erber fritz holtschuger am Obemarck dem got gnad

Kreuzigung Christi
Auferstehung Christi

Darunter die Frau des Stifters mit sechs Töchtern und die Inschrift: Anno domini 1521 am pfingstag in der goltfasten jm herbst starb / die Erber fraw fritz holczucherin am obemarckt der got g(nad)
Die obere Hälfte herunterklappbar:

Rückseite: Christus und die Hll. Elisabeth, Christophorus, Petrus, Paulus, Franziskus, Antonius Eremita
Predella; 158:70. Nicht ausgestellt

Nürnberg, Evang.-Luth. Kirche St. Johannis

Der Altar dürfte bald nach dem Tode des Stifters Fritz Holzschuher am 7. Januar 1511 begonnen worden sein. Die helle, bunte Farbigkeit erinnert an die Hans Traut zugeschriebenen Werke, besonders an die Flügel des Heilsbronner Hochaltares von 1502/03, bei denen Lahusen bereits eine Mitwirkung des Wolf Traut erkennen wollte. In den Gesichtstypen zeigt sich der Einfluß Hans von Kulmbachs, in dessen Werkstatt Traut nach der Abreise Dürers nach Venedig wahrscheinlich gearbeitet hat.

Lit.: Rauch, S. 45 ff. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f. — F. Lahusen, Der Hochaltar der ehem. Augustinerkirche St. Veit in Nürnberg, Freiburg i. B. Diss. 1957, S. 202 ff. (Maschinenschrift).

Wolf Traut: Die Apostelfürsten mit dem fünften Stern der Krone Mariae; aus dem „beschlossen gart"
Kat.-Nr. 25

361 **Flügel einer Predella**

a Die Hl. Barbara

Innenseite

b Der Hl. Johannes d. Evangelist

Außenseite; Tannenholz; je 46:31
Vormals Wallerstein-Rechberg-Slg.

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Tafeln sind der einzige Rest eines verschollenen Altares, der wohl noch vor dem Jungfrauenaltar in Heilsbronn entstanden ist, für den 1512 und 1513 Zahlungen geleistet wurden.

Lit.: Dörnhöffer, S. 461 — Rauch, S. 61 f. — Dürer-Ausstellung Nr. 120 — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

362 **Zwei Flügel eines Sippenaltares (Artelshofener Altar)**

a Ein Hl. Diakon und der Hl. Leonhard

Darunter der kniende Stifter Cunz Horn

Rückseite: Die Hll. Laurentius und Stephanus

Darunter ein Engel mit dem später angebrachten und erneuerten Wappen der Familie Harsdörffer

Linker Flügel

b Der Hl. Konrad und ein Hl. Bischof

Darunter die Gemahlin des Stifters Barbara geb. Kreel (Krell)

Rückseite: Die Hll. Christophorus und Sebastian

Darunter ein Engel mit dem später zugefügten und erneuerten Wappen der Viatis. Rechts das Monogramm WT und die Jahrzahl 1514

Rechter Flügel; Holz; je 160:46

München, Bayerisches Nationalmuseum

Der Altar wurde ursprünglich für die von Cunz Horn erbaute, der Hl. Anna geweihte, Tuchmacherkapelle bei St. Lorenz geschaffen, aber im 17. Jahrhundert an Wolf Harsdörffer, der seit 1625 mit Ursula Viatis verheiratet war, verkauft und von diesem in die Patronatskirche der Harsdörfferschen Herrschaft Artelshofen gestiftet. Dabei wurden die ursprünglichen Stifterbilder übermalt und die Wappen gelöscht. Nach Erwerbung des Altares durch das Bayerische Nationalmuseum wurden die alten Stifterbilder freigelegt. Die ebenfalls entfernten Wappen mußten wieder erneuert werden, da sich die ursprünglichen nicht mehr vorfanden.

Der Altar entstand während der Zusammenarbeit Trauts mit Dürer an den Holzschnitten für die Ehrenpforte Kaiser Maximilians und zeigt sowohl in der Komposition der Mitteltafel wie in der farbigen Haltung den starken Einfluß Dürers auf Traut in dieser Epoche der engsten Verbindung der beiden Meister. Die Diakone Laurentius und Stephanus lehnen sich an Dürers Holzschn. der beiden Heiligen mit Papst Sixtus an.

Lit.: Neudörfer, S. 136 — G. Hager, Wolf Traut und der Artelshofer Altar, in Kunstchronik 24, 1889, S. 579 ff., 597 ff. (dort die ältere Literatur) — Rauch, S. 70 ff. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 352.

363 **Joachim und Anna begegnen sich an der Goldenen Pforte von Jerusalem**

Lindenholz; 58:48

München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Wittelsbacher Ausgleichsfonds)

Tafel 70

Joachim und Anna nach Dürers Holzschnitt aus dem Marienleben. Nach dem Artelshofener Altar, um 1515 entstanden.

Lit.: Dörnhöffer, S. 461 — Rauch, S. 93 f. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

364 **Flügel des Mauritius-Altares**

a Der Hl. Mauritius hilft einem Baumeister gegen den Teufel, der nachts seinen Bau zerstört
Marter des Hl. Mauritius und seiner Legion
Außenseite des linken Flügels; Holz; 146:48

b Der Hl. Vincentius wird im Gefängnis von Kaiser Valerianus besucht. Rechts unten der Stifter Abt Sebald Bamberger
Geißelung des Hl. Vincentius
Außenseite des rechten Flügels; Holz; 146:48
Auf den Flügelinnenseiten Reliefs

Heilsbronn, Münster *Tafel 68*

Zahlungen des Abtes Sebald Bamberger von Heilsbronn für einen Vincentius- und Mauritius-Altar wurden 1516 und 1518 geleistet. Trotz der Zusammenarbeit mit Dürer an den Holzschnitten der Ehrenpforte in den vorausgehenden Jahren bleiben die Verbindungen zu Kulmbach bestehen.

Lit.: G. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen, 1879, Bd. 1, S. 228 — Kölitz, S. 52 f. — Historische Ausstellung 1906, Nr. 7 — Dörnhöffer, S. 461 — Rauch, S. 84 ff. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 ff.

365 **Mittelbild des Johannes-Baptista-Altares aus Kloster Heilsbronn**

Taufe Christi

Rechts unten ein kniender Mönch, wahrscheinlich der spätere Abt des Klosters Johannes Wenck (1518—1529). Oben ehemals ein Maßwerkbogen als Abschluß.
Tannenholz; 147,5:114,5
Klosterkirche Heilsbronn; 1606 Kaiserliche Slg. Prag; 1903 aus dem Wiener Kunsthandel erworben

Nürnberg, Germanisches National-Museum *Tafel 69*

1517 leistet Abt Sebald Bamberger Zahlungen für den Johannes-Altar in Höhe von 80 fl. an die Kasse des damaligen Bursarius, des späteren Abtes Johannes Wenck. Der Katalog des Germanischen Museums sieht deshalb in dem knienden Mönch in Zisterzienserhabit dessen Bildnis. Die Tafel wurde 1606 von Markgraf Joachim Ernst als vermeintliches Werk

Dürers an Kaiser Rudolf II. verschenkt. Traut lehnt sich in diesem Bilde an Dürers 1511 vollendetes Allerheiligenbild an.

Lit.: G. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen 1879, Bd. 1, S. 229 f. — H. Stegmann, in Mitt. aus d. Germ. Nat.-Mus. 1903, S. 178 ff. — Rauch, S. 90 ff. — Dürer-Ausstellung, Nr. 96 — Lutze-Wiegand, S. 182 f. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

366 **Flügel des Peter-und-Paul-Altares**

a Predigt des Hl. Petrus
Der Hl. Petrus heilt einen Kranken
Außenseite des linken Flügels

b Taufe des Hl. Paulus
Gefangennahme des Hl. Paulus
Außenseite des rechten Flügels; Holz; je 186:64

c Petrus erweckt eine Tote
Petrus wird von Engeln zum Papst gekrönt
Linker Standflügel

d Die Seefahrt des Hl. Paulus
Predigt des Hl. Paulus
Rechter Standflügel. Holz; je 186:61

e Verkündigungsmaria
Rückseite: Bildnis des Bischofs Otto von Bamberg
Linker Flügel der Predella

f Verkündigungsengel
Rückseite: Bildnis des Stifters Abt Sebald Bamberger
Rechter Flügel der Predella
Holz; je 67:34,5

c—f nicht ausgestellt.

Heilsbronn, Münster

1517 und 1518 leistet Abt Sebald Bamberger Zahlungen. Der Name des Meisters wird in den Abrechnungen nicht erwähnt. Obwohl sich keine exakten Übernahmen aus Kulmbachs Peter-und-Paul-Altar feststellen lassen, wird Trauts Kenntnis dieses Werkes doch spürbar. Die Schnitzereien der Flügelinnenseiten und des Schreines wurden bereits 1510 von dem Bildhauer Peter Strauß alias Trünklin aus Nördlingen geliefert.

Lit.: G. Muck, Geschichte von Kloster Heilsbronn, Nördlingen 1879, Bd. 1, S. 226 — Koelitz, S. 71 — Rauch, S. 96 ff. — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f. — Zu Trünklin: s. J. Baum, in Thieme-Becker 23, S. 451.

367 **Bildnis des Abtes Sebald Bamberger**

Holz; 56:43

Heilsbronn, Münster *Tafel 71*

Traut hat in diesem Bildnis, wie auch in dem sign. eines Unbekannten (Wien) mit der Darstellung in Halbfigur unter Sichtbarmachung der Arme und Hände wie in der Verwendung des fensterartigen Ausblicks auf die Landschaft auf ein Schema zurückgegriffen, das Dürer bereits vor der Jahrhundertwende benützt hatte. Das Bild des Abtes dürfte während der Tätigkeit des Malers für Kloster Heilsbronn, um 1516/18, entstanden sein. Es wurde durch zahlreiche Schnitte, besonders in das Gesicht des Dargestellten, gewaltsam beschädigt.

Lit.: Dörnhöffer, S. 460 f. — Rauch, S. 100 — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

17 Hans Schäufelein: Der Kalvarienberg *Kat.-Nr. 293c*

58 Hans Schäufelein: Christus am Ölberg *Kat.-Nr. 295b*

59 Hans Schäufelein: Bildnis eines jungen Mannes *Kat.-Nr. 294*

60/61 Hans Schäufelein: Zwei Charakterköpfe *Kat.-Nr. 299c, d*

62. Hans Schäufelein: Der Apostel Jakobus Major *Kat.-Nr. 311*

63 Hans Schäufelein: Bildnis eines Mannes mit roter Mütze *Kat.-Nr. 301*

164 Hans Schäufelein: Der Hl. Sebastian *Kat.-Nr. 307*

63 Hans Schäufelein: Die Anbetung des Kindes *Kat.-Nr. 308*

66 Hans Springinklee: Der Hl. Lorenz *Kat.-Nr. 337*

67 Hans Springinklee: Christus als Schmerzensmann *Kat.-Nr. 332*

68 Wolf Traut: Der Hl. Mauritius hilft einem Baumeister *Kat.-Nr. 364a*

69 Wolf Traut: Die Taufe Christi *Kat.-Nr. 365*

70 Wolf Traut: Die Begegnung an der Goldenen Pforte *Kat.-Nr. 363*

71 Wolf Traut: Anna, Maria und das Jesuskind *Kat.-Nr. 372*

72 Wolf Traut: Bildnis des Abtes Sebald Bamberger *Kat.-Nr. 367*

368 Flügel eines Katharinenaltärchens

a Bekehrung der Hl. Katharina

Die Kaiserin Faustina besucht die Hl. Katharina im Gefängnis und wird von ihr bekehrt

Außenseite des linken Flügels

b Geißelung der Hl. Katharina

Enthauptung der Hl. Katharina

Außenseite des rechten Flügels
Holz; je 17,7:8,5

Bamberg, Kunstsammlungen der Stadt

Wie auf Kulmbachs kurz vorher entstandenem Katharinenaltar in Krakau, wird die sonst selten dargestellte Bekehrung der Heiligen durch ein Marienbild in das Programm aufgenommen. Direkte Übernahmen aus dem Krakauer Altar sind nicht erfolgt, doch zeigen sich sowohl das Katharinenaltärchen wie auch der gleichzeitig entstandene Mauritius-Altar in Heilsbronn (1516/18) deutlich als abhängig von Kulmbachs Stil zur Zeit des Krakauer Katharinen-Altares (1514/15).

Lit.: Rauch, S. 87 — F. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 351 f.

Zeichnungen

369 Mythologische Darstellung

In einer Landschaft sitzt ein bekleideter Mann vor einer stehenden nackten Frau mit Haube. Im Mittelgrund zwei nackte, miteinander ringende Kinder.

Am unteren Rand auf einem Stein 1507(?) datiert
Feder und Pinsel in Schwarz auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht; 125:87
Aus Sammlung Douce

Oxford, Ashmolean Museum

C. Dodgson schrieb die inhaltlich noch nicht bestimmte Zeichnung Wolf Traut zu, bewogen durch die charakteristische Baumzeichnung und die Art der Datierung auf dem Stein (vgl. Geisberg, 1409, 1411). Die dritte Zahl des Datums könnte als 2 gelesen werden, wogegen jedoch der unentwickelte Stil, die Tracht und die Verbindung mit Helldunkelblättern der Dürerwerkstatt um 1505 sprechen. Für Dodgsons Zuschreibung spricht entschieden die unbeholfene Anordnung des Sitzenden, vergleichbar dem Holzschnitt „Apollo und die Musen" in Lochers „Carmina varia" von 1506 (vgl. Nr. 385). Der Kopftyp ist derselbe wie im Holzschnitt Adam und Eva auf fol. 59 r im zweiten Band des „beschlossen gart" von 1505. Die weibliche Figur richtet sich nach Dürers Adam-und-Eva-Stich (B. 1). Zugleich bildet das Blatt ein Bindeglied zum Löffelholzepitaph der Lorenzkirche von Hans Traut. Die Zeichnung, deren Zuweisung in Oxford noch mit einem Fragezeichen versehen ist, ist die früheste erhaltene von Traut und die einzige gehöhte.

Lit.: C. Dodgson, in Vasary Society, Serie 2, Teil 4, 1923, T. 14 — K. T. Parker, in Old Master Drawings 4, 1930, S. 72 ff. — ders., Catalogue of the collection of drawings in the Ashmolean Museum, 1938, 1, Nr. 345.

370 Maria mit dem Kind und den beiden Johannes

Am unteren Rand späte Stiftaufschrift „arart schon", links eine Sammlermarke.
Feder in Schwarzbraun auf Stiftvorzeichnung, gelblich, hellbraun und die Fleischteile rötlich ausgetuscht; 157:123
Erworben 1936

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Das charakteristische Blatt — wohl ein Altarentwurf — wurde von F. Winkler als Traut erkannt. Bezeichnend sind die vielen kleinen, etwas fahrigen Motive in den Ge-

wändern, Schlenker, Häkchen, Ovale, die sich in den Schnitten der Jahre 1512/13 als Versuch der Verlebendigung finden. Vgl. dazu Bonaventura, Franzlegende, 1512 (vgl. Nr. 390), besonders die Stigmatisation, fol. 15 r; Walahfrid Strabo, Hortulus, 1512, Titelblatt (vgl. Nr. 391); Kalenderillustration von 1513 (Geisberg, Einblattholzschnitt, 1418). Eine verwandte Zeichnung zu einem Altargesprenge ehem. in der Sammlung Koenigs, Boymans Museum in Rotterdam.

Lit.: F. Winkler, in Old Master Drawings 11, 1936, S. 37 f. u. Taf. 32 u. 33.

371 Maria mit dem Kind auf der Rasenbank

Feder in Schwarz; 116:127; Wz.: Kreuzstab mit Schlange, zu ergänzen wohl ein Ochsenkopf
Aus Slg. Frhr. v. Aufseß

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Das bisher unpublizierte Blatt trägt unverkennbar die Merkmale des Trautschen Zeichenstils (vgl. Nr. 370, 372, 381). Angesichts der minderen Qualität ist jedoch damit zu rechnen, daß es sich um eine Kopie einer etwa 1512/14 entstandenen Zeichnung Trauts handelt. Für den Bildtyp der Madonna auf der Rasenbank standen Traut die vielfältigsten Beispiele zur Verfügung. In Einzelheiten verwandt: Dürer, Kupferstich B. 42; Baldung, Koch Nr. A 5; Urs Graf, Holzschnitt „Unser Frau zu Kilchhofen", abgebildet in Z. f. bild. Kunst 59, 1925/26, S. 156.

372 Anna, Maria und das Jesuskind

Feder in Braun, braun und grau laviert, auf braun grundiertem Papier; 183:142
Unten Marke des Louvre (Lugt 1886)

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins *Tafel 71*

Das Blatt mit der Darstellung des „ersten Schritts" gehört dem Themenkreis des Artelshofener Altars von 1514 (München, Bayer. Nationalmus.) an und dürfte wegen der Übereinstimmung der reichen Renaissance-Rahmung mit dem Missale Pataviense (vgl. Nr. 392) auch um 1514 entstanden sein. Eine umfangreichere Darstellung der Heiligen Sippe befindet sich in Budapest (bei Schönbrunner-Meder Nr. 669 wohl zu spät um 1520 datiert). Die Zeichnung einer Hl. Sippe in Stuttgart, die bisher als Werk Trauts galt, ist auszuscheiden (vgl. Nr. 250 a).

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 669 (Budapest) — Rauch, S. 77 f. (Budapest) — Schilling, S. 15 f. — K. T. Parker, in Old Master Drawings 4, 1930, S. 73 — Kat. Paris, Bd. 2, Nr. 328.

373 Der Hl. Georg kämpft gegen den Drachen

Unten links datiert: 1513
Feder in brauner Tinte; 106:157, die rechte untere Ecke abgeschnitten

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Vgl. den im gleichen Jahr bei W. Huber in Nürnberg erschienenen Kalenderholzschnitt mit Mars, Venus und Amor (Geisberg, Einblattholzschnitt, 1418).

Lit.: B. Hausmann, Albrecht Dürers Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte und Zeichnungen, Hannover 1861, S. 128, Nr. 20 (Dürer) — Rauch, S. 68 f. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 226 — K. T. Parker, in Old Master Drawings 4, 1930, S. 73.

Wolf Traut: Der Triumph der Theologie aus Luthers Carmina Kat.-Nr. 385

374 **Der Hl. Hieronymus kasteit sich vor dem Kruzifix**

Unten rechts Rest einer Datierung 15(14)
Feder in Braun; Mitte zu Mitte 141:101, links und rechts verschnitten

Erlangen, Universitäts-Bibliothek, Graphische Sammlung

Von F. Dörnhöffer in einer Notiz Hans Leu zugeschrieben, von E. Bock überzeugend als Traut bestimmt. Das Datum ist nach einer Erlanger Kopie als 1514 zu ergänzen. Eine ähnliche Hieronymus-Studie von 1517 befindet sich in Budapest. Beide zeigen ebenso wie ein „Johannes in der Marter" von 1514 (ehem. Bremen, Kunsthalle) die für Traut bezeichnende Körpermodellierung in flachen Parallelbögen; vergleichbar die Holzschnitte „Schmerzensmann und Schmerzensmutter" um 1515 (vgl. Nr. 380) und „Jakob Strauss vor Christus kniend", um 1514, aus dem Beichtbüchlein des Jakob Strauss, erschienen 1523 (vgl. Nr. 394). Anregend hat Dürers Hieronymusstich B. 61 gewirkt.

Lit.: Bock, Kat. Erlangen, Nr. 227 u. S. 71 — Schilling, S. 15 f. — K. T. Parker, in Old Master Drawings 4, 1930, S. 73.

375 **Riß für eine runde Wappenscheibe**
mit den Heiligen Paulus und Ida oder Katharina von Schweden

Feder in Schwarz mit Spuren von Stiftvorzeichnung. Am Wappen Korrekturen mit roter Kreide; Dm. 309
Aus Slg. Dr. Simon Meller erworben 1932

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Typen und Zeichenstil weisen auf Wolf Traut hin. Charakteristisch sind die zahlreichen, auch über das Gesicht des Paulus gelegten Parallelschraffen und die zeichnerischen Details

ART EXHIBITION CATALOGUES REPUBLISHED ON MICROFICHE

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
45 South Street
Bishops Stortford
Herts CM23 3AG
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck
New Jersey 07666
USA

Date of publication and production of master: 1975

Series: Each title is given a seven-figure serial number placed in the top right hand corner of the microfiche title strip. This is an accession number. The first figure indicates the number of the list in which the title first appears: the first three-figure group signifies the gallery or museum; the second three-figure group the accession number for that title.

Copyright: Filmed by permission of the copyright holders. The microfiche edition is the copyright of Chadwyck-Healey Ltd, 1975.

Location of original: The National Art Library, Victoria and Albert Museum, London

Note:

Some text and illustrations are lost through tight binding. This is a problem which we regret we have found unavoidable since we are only filming at the Victoria and Albert Museum those catalogues that cannot be found in other London locations.

des Kopftuches der Heiligen. Die Datierung ist etwa durch den um 1515 entstandenen Holzschnitt „Schmerzensmann und Schmerzensmutter" (vgl. Nr. 380) und den um 1517/18 entstandenen Peter-Paul-Altar (vgl. Nr. 366) gegeben. Von Traut ist noch ein Scheibenriß bekannt, der das Datum 1509 trägt und von F. Winkler zugeschrieben wurde (Old Master Drawings 11, 1936, S. 37 f.).

Lit.: F. T. Schulz, Thieme-Becker 33, S. 354.

Der Hl. Lorenz

Paris, Louvre, Cabinet des Dessins

s. Nr. 337 (Hans Springinklee)

Holzschnitte

376 **Die Legende von Kaiser Heinrich d. Hl. und Kunigunde**

Auf der großen mittleren Darstellung rechts unten auf Tafel Jahrzahl 1509. Darunter lateinisches Gebet zur Hl. Kunigunde in Typendruck von dem Nürnberger Drucker Hieronymus Hölzel.

München, Bayerische Staatsbibliothek

Die Hauptszene geht auf eine aquarellierte Federzeichnung in London (Britisches Museum, um 1500) von Wolf Katzheimer zurück. Die Zuschreibung des Holzschn. an Wolf Traut erfolgte durch C. Dodgson. Neuerdings hat jedoch K. Sitzmann wieder die viel überzeugendere Meinung von Leitschuh vertreten, der Holzschn. und die abhängigen Illustrationen zu einem 1511 bei Pfeyl in Bamberg erschienenen Buch der Heinrichslegende seien von dem Bamberger Maler Hans Wolf.

Lit.: C. Dodgson, Catalogue I, S. 511/12; S. 507, Nr. 10 — W. Ament, Bamberg, Bamberg 1929, S. 29 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1412 (Traut) — K. Degen, Die Bamberger Malerei des 15. Jh., Straßburg 1931, S. 52 ff. (Zeichnung im Brit. Mus.) — N. Benesch, Wolfgang Katzheimer von Bamberg, Straßburg 1936, S. 94 — M. Müller u. F. Winkler, Bamberger Ansichten aus dem 15. Jh., in Jb. d. Preuß. Kunstslgen. 58, 1937, S. 241 ff. — F. T. Schulz, in Thieme-Becker 33, S. 353 — K. Sitzmann, in Thieme-Becker 36, S. 207 — Ausstellungskat. Stadtmuseum München „Bayerische Frömmigkeit" 1960, S. 191, Nr. 288 (Feuerprobe der Hl. Kunigunde, Wolfgang Katzheimer zugeschr. um 1490).

377 **Die Passion**

25 Holzschnitte aus einer Folge von 37 Blatt
„Sündenfall": rechts oben auf Tafel Jahrzahl 1510

Hamburg, Kunsthalle

Die Gesamtfolge umfaßt (nach Dodgson) folgende Darstellungen: Sündenfall, Vertreibung, Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Anbetung der Könige, Kindermord, Beschneidung, Darstellung im Tempel, Flucht nach Ägypten, Einzug in Jerusalem, Abendmahl, Fußwaschung, Ölberg, Kuß des Judas, Christus vor Annas, Christus vor Kaiphas, Christus vor Pilatus, Christus vor Herodes, Geißelung, Dornenkrönung, Ecce homo, Handwaschung des Pilatus, Kreuztragung, Kreuzannagelung, Christus am Kreuz, Höllenfahrt Christi, Kreuzabnahme, Beweinung, Grablegung, Auferstehung, Marien am Grabe, Christus erscheint der Magdalena, Ungläubiger Thomas, Himmelfahrt, Pfingstfest, Weltgericht.

 Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 513 — ders., Traut, Nr. 3, S. 50.

Wolf Traut: Titelholzschnitt zu Strabos Hortulus Kat.-Nr. 391

378 Die Geburt Christi

Rechts unten Jahrzahl 1511; darüber Hand Gottes und elf Passionsdarstellungen, unten beiderseits die Stände der Christenheit
14 Holzschn., sowie Gebet (deutsch) von 14 Zeilen mit xylographischem Text: „O her iesv criste . . .“ (auf einem Blatt)

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Geburt Christi ist eine seitenverkehrte und vergrößerte Kopie nach Kulmbach (vgl. Nr. 220). Die Passionsszenen unter freier Benützung von Dürers kleiner Holzschnittpassion von 1509/11.

Lit.: Passavant III, 206, 265 — Dodgson, Catalogue I, S. 515, Nr. 8 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1405.

379 Der Einsiedler Bruder Klaus von der Flüe

Zwischen den Rahmungslinien unten Mitte Jahrzahl 1513, darunter 15 Zeilen Typendruck „Ein gute Haylsame lere . .“ mit Gebet des Bruders Klaus

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Darstellung der Bäume und des Vegetationsbildes ist bezeichnend für Traut. Nicolaus von der Flüe (1417—87) trat für die Einheit der Schweizer Eidgenossenschaft ein und wurde von der Reformation als Vorläufer angesehen.

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 520 — ders., Traut, Nr. 3 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1414.

380 **Schmerzensmann und Schmerzensmutter**

Darunter Bordüre mit Weinranke mit 2 Kolumnen Versen in Typendruck. Druck von Hieronymus Hölzel, Nürnberg

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Um 1515.

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 519 — drs., Traut, Nr. 3, S. 53 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1406.

Die Ehrenpforte Kaiser Maximilians I.

s. Nr. 341

381 **Abschied Christi von seiner Mutter**

Links unten Jahrzahl 1516, daneben Monogramm WT (ligiert). Unten in Typendruck „Ein gepet von dem abschid unsers hern Jesu Christi von seiner erwelten / Mutter der junckfrawen Maria Am donerstag vor seinem leyden"

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Lit.: Passavant III, S. 198, Nr. 224 (Traut) — W. Schmidt, in Chronik f. vervielfält. Kunst 4, 1891, Nr. 2, S. 9 — Dodgson, Catalogue I, S. 522, Nr. 18 — drs., Traut, Nr. 3, S. 53 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1406.

382 **Der Hl. Augustin und das Kind**

Rechts unten Jahrzahl 1518

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 523, Nr. 19 — drs., Traut, Nr. 3, S. 53 — Geisberg, Einblattholzschnitt, 1410.

Buchillustration

383 **Andreas Stiborius: Libellus Linconiensis De Phisicis Lineis**

Nürnberg: [J. Weißenburger] 4. 8. 1503

München, Bayerische Staatsbibliothek Phys. m. 110/7 b

Seitdem man — dank Winkler — gelernt hat, den Frühstil von Kulmbach und Traut zu unterscheiden und die Celtis-Illustrationen (vgl. Nr. 226) aus dem Werk Trauts ausgeschieden wurden, gelten die Titelholzschnitte zu dem seltenen Druck des „textus veteris artis S. Isagogarum" (H. Hölzel 1502) und zum Libellus Linconiensis als Trauts früheste Arbeiten für die Buchillustration.

Auf dem Titelblatt des Lehrbuchs der Optik ist die Brechung und Spiegelung der Sehstrahlen („radius fractus" und „radius reflexus") dargestellt. Wie noch die Schnitte zum „beschlossen gart" von 1505 (vgl. Nr. 25), erinnert dieser Holzschnitt mit der hölzernen Flächigkeit seiner parallelen Strichlagen eher an Inkunabelillustrationen als an Arbeiten der Wolgemutwerkstatt, von denen Rauch die frühen graphischen Arbeiten Trauts ableitet.

Lit.: Panzer VII, S. 442, Nr. 23 — Dodgson, Traut, S. 50, Nr. 1 — Rauch, S. 15 f.

Ulrich Pinder: Der beschlossen gart des rosenkrantz marie

Nürnberg: [F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 9. 10. 1505

s. Nr. 25 *Abb. S. 206*

384 **Jakob Wimpheling: De fide concubinarum in sacerdotes**

[Nürnberg: H. Hölzel o. J., um 1506]

Wien, Österreichische Nationalbibliothek BE. 1. N. 71 (11)

Dodgson hat 1906 die Holzschnitte dieses sehr seltenen Druckes Wolf Traut zugeschrieben: Sie gehen thematisch auf die Illustrationen der Basler Ausgabe von 1501 (bei Hohenwang, Abb. Muther Taf. 95—103) zurück. Die Schnitte befinden sich auf den fol. A 1 r (Wdh. C 1 r), A 3 v, B 2 r, B 3 v, C 2 v, C 4 r, C 4 v, C 6 r, C 6 v, D 2 v.

Lit.: Dodgson, Traut, S. 91.

385 **Jakob Locher: Continentur. In hoc opusculo ... facili Syntaxi concinnato ...**

Nürnberg: J. Weißenburger 18. 12. 1506

Nürnberg, Germanisches National-Museum Sp. 120 b *Abb. S. 211*

Die „Varia Carmina" des Humanisten und Professors für Poesie an der Universität Ingolstadt werden von sechs Holzschnitten illustriert (fol. A II v, A III r, B VI r, C III v + IV r, C IV v, E VII v), die seit Dodgson unbestritten als gesicherte Frühwerke Trauts gelten.

Charakteristisch ist die Unräumlichkeit und Atmosphärelosigkeit im einzelnen wie im ganzen. In der Komposition verzichtet Traut auf alle illusionistischen Mittel, die Figuren sind übereinander, nicht hintereinander gestaffelt. Die dünnen, meist geraden Parallelstriche der Binnenzeichnung laufen gegeneinander oder gegen weiße Flächen aus. Sie vermögen keine plastische Wirkung zu erzeugen.

Die Madonna im Rosenhag des „beschlossen gart" (vgl. Nr. 25), die Winkler zuerst Traut zuschrieb, zeigt genau die gleiche primitive Gestaltungsweise, die jedoch nicht ohne Anmut ist.

Lit.: Panzer VII, S. 444, Nr. 32 — Dodgson, Catalogue I, S. 505, Nr. 2 — Rauch, S. 24 f.

386 **Vademecum. Missale Itinerantium**

Nürnberg: H. Hölzel 24. 9. 1507

München, Bayerische Staatsbibliothek Rar. 1740

Das Reise-Meßbuch enthält drei Holzschnitte (fol. D III v, D IV r, D VII r), darunter die 1507 datierte Kreuzigung mit Maria, Johannes und Magdalena. Sie ist wohl die qualitätvollste unter den frühen druckgraphischen Arbeiten Trauts.

Eigenhändige Kopien in der Ausgabe von 1510 (Nürnberg, W. Huber)

Lit.: Panzer VII, S. 445, Nr. 40 — Dodgson, Catalogue I, S. 506, Nr. 3 — Rauch, S. 25 f.

387 **Jakob Wimpheling: Avisamentum de concubinariis non absolvendis**

Nürnberg: H. Hölzel 12. 11. 1507

Wien, Österreichische Nationalbibliothek BE. 1. N. 71 (12)

Der Titelholzschnitt stellt einen Teufel dar, der einer Hure den Spiegel vorhält, ein anderer Teufel hält zwei Hunde an der Leine. Die Autorschaft Trauts ist seit Dodgson (1903) allgemein anerkannt.

Lit.: Panzer VII, S. 448, Nr. 41 — Dodgson, Catalogue I, S. 506, Nr. 4 — Rauch, S. 26.

Wolf Traut: Das Gebet des Hl. Franziskus aus der Franziskuslegende Kat.-Nr. 390

388 **Canon sacratissime misse**

Nürnberg: J. Weißenburger 30. 4. 1509

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 3302 d

Der Holzschnitt zeigt das Christuskind mit den Leidenswerkzeugen auf einem Kissen, umgeben von vier Medaillons mit den schreibenden Evangelisten und ihren Symbolen. Die Verwandtschaft in Komposition und Strichführung mit den Illustrationen zu Lochers Carmina (vgl. Nr. 385) ist offensichtlich.

Der Schnitt, der sich auf der Rückseite des Titelblattes befindet, wurde von Weißenburger bei fast allen theologischen Oktavdrucken seines Verlages verwendet: Manuale parrochialium sacerdotum, 1509; dasselbe, 1512; dasselbe, Landshut 1513 und 1514; De confirmatione christiane fidei, 1510; Elucidarius dyalogicus theologie, 1512; Cura pastoralis, 1513; dasselbe, Landshut o. J.; Christi Gesta, Landshut 1514; Henricus de Firmatia, Passio domini, Landshut o. J.

Lit.: Muther 1205 — Dodgson I, S. 506, Nr. 6.

389 **Ulrich Pinder: Speculum intellectuale felicitatis humane**

[Nürnberg: F. Peypus i. d. Druckerei Ulrich Pinders] 1510

Nürnberg, Germanisches National-Museum Nw. 792

Pinders Kompendium der christlichen Philosophie enthält auf dem Titelblatt des vorgebundenen Registers ein Holzschnitt-Bildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen, nach

Flechsig eine seitenverkehrte Kopie des Cranach-Stiches von 1509, deren Ausführung Dodgson Wolf Traut zugeschrieben hat. Charakteristischer als diese Kopie sind für Traut die drei anderen Holzschnitte des Buches: auf der Rückseite des Titelblattes ein ganzseitiges Bild der Schöpfung (A I v, Wdh.: XVIII v), die Kopfleiste zum vierten Spiegel der menschlichen Seele (LX r) und eine schematische Darstellung der sieben Spiegel mit zwei Engeln und wappenhaltenden Löwen. Der primitive Stil dieser Holzschnitte entspricht Trauts Illustrationen zu Lochers Varia Carmina (vgl. Nr. 385) von 1506 und zum „beschlossen gart" (vgl. Nr. 25) von 1505, aus dem drei Holzschnitte wiederverwendet wurden (XXVIII r, XXXII v, LV v).

Das Porträt Friedrichs des Weisen wurde in Pinders Compendium breve de bone valetudinis von 1510 wiederverwendet, das eine Fortsetzung des Speculum intellectuale und meist mit diesem zusammengebunden ist.

Lit.: Panzer IX, S. 545, Nr. 79 b — E. Flechsig, Cranachstudien I, Leipzig 1900, S. 51 — Dodgson, Catalogue I, S. 507, Nr. 7 — Rauch, S. 37.

390 Hl. Bonaventura: Die Legend des heyligen vatters Francisci

Nürnberg: H. Hölzel für C. Rosenthaler 7. 4. 1512

Nürnberg, Germanisches National-Museum Bg. 3397 *Abb. S. 216*

Die Franzlegende enthält (ohne Wiederholungen) 51 Illustrationen, die z. T. 1511 und 1512 datiert sind. Sie bilden eines der graphischen Hauptwerke Trauts. Die Zuschreibung erfolgte durch W. Schmidt, der zuerst die Verwandtschaft mit signierten Schnitten im Halleschen Heiltumsbuch (vgl. Nr. 393) erkannte.

Die Holzschnitte befinden sich auf dem Titelblatt (dat. 1511) und den fol. A I v, A V v, A VI v, A VII r, A VIII r, A VIII v, B I r, B II v, B III v, B IV r, C I v, C II v, C III r, C III v, C IV v, D II r, D III v, D IV v, D VI r, D VII r, D VIII v, E I v, E IV r, F I r, F III r, F IV v, G I r, G II v, G IV r, G IV v, G VI v, G VII v, H III r, J I r, J III v, K II r, K IV r, K V r, L III v, N I r, N I v, N IV r (dat. 1511), N VII r, O IV r (dat. 1512), P I v, P III v, R III v, R IV r, S II v (dat. 1512), V I v (dat. 1511).

Wiederverwendung des stehenden Franziskus (A I v) in: Das Leben Jesu Christi von einem Barfüßer, Nürnberg (Stuchs) 1514.

Lit.: Panzer, D. A. I, S. 341, Nr. 717 — Muther 1164 — Thérey, Halle'sches Heiligthumsbuch, S. 91 ff. — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 12, 1889, S. 301 f. — Dodgson, Catalogue I, S. 302, Nr. 1 — Rauch, S. 65 ff.

391 Walahfried Strabo: Hortulus

Nürnberg: J. Weißenburger 9. 7. 1512

Nürnberg, Germanisches National-Museum V. 81 *Abb. S. 213*

Der zweite Druck dieses 807 verfaßten ältesten deutschen Gartenbüchleins enthält zwei Holzschnitte (Titelblatt und Druckersignet fol. C IV r), die von Dodgson Wolf Traut zugeschrieben wurden. Der Titelholzschnitt steht stilistisch den Illustrationen der Franzlegende (vgl. Nr. 390) nahe. Das Druckersignet (ein von zwei knienden Engeln gehaltener Schild) ist mehrfach in späteren Nürnberger und Landshuter Drucken Weißenburgers verwendet worden.

Lit.: Panzer VII, S. 451, Nr. 83 — Muther 1211 — Thérey, Halle'sches Heiligthumsbuch, S. 93 f. — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 12, 1889, S. 302 — Dodgson, Catalogue I, S. 508, Nr. 14.

Wolf Traut: Ein Beter vor dem Schmerzensmann; aus dem Beichtbüchlein Kat.-Nr. 394

392 Missale Pataviense

Nürnberg: J. Gutknecht. 26. 10. 1514

München, Bayerische Staatsbibliothek Liturg. 230

Die von W. Schmidt 1887 aufgefundenen Schnitte bilden zusammen mit den Illustrationen des Halleschen Heiltumsbuches (vgl. Nr. 393) die Hauptwerke der späten Buchillustration Trauts. Die Figuren sind nun freier bewegt, der Raum ist weiter und klarer gegliedert. Doch behalten die Gestalten das Holzgeschnitzte bei. Trotz größeren Volumens wirken die Figuren nach wie vor flächig. Die graphische Handschrift Trauts — die dichte Parallelschraffierung, das eckige Aneinanderstoßen der Strichlagen, der Baumschlag aus eng gestellten, flachen und nur leicht gebogenen parallelen Linien — hat sich gegenüber Frühwerken kaum verändert.

Das Missale enthält einen signierten und 1514 datierten Titelholzschnitt (die Hll. Valentin, Stephan, Maximilian, links die Signatur des Formschneiders Fritz Hamer), das 1514 datierte Kanonblatt mit der Kreuzigungsgruppe und 71 Initialen.

Wiederverwendung in dem Halberstädter Missale Cisterciense (J. Stuchs 1519); 1520 datierte Kopie in dem Halberstädter Missale Benedictense (J. Stuchs 1520).

Lit.: Panzer VI, S. 455, Nr. 108 — Thérey, Halle'sches Heiligthumsbuch, S. 94 ff. — W. Schmidt, in Rep. f. Kunstwiss. 11, 1887, S. 353 und 12, 1889, S. 301 f. — Dodgson, Catalogue I, S. 508, Nr. 12; S. 520, Nr. 13 — Rauch, S. 79 f. — Weale-Bohatta, Catalogus Missalium (Bibliographia Liturgica), London 1928, Nr. 777 — Geisberg, Buchillustration, Nr. 398.

Melchior Pfinzing: Die geverlichkeiten und . . . geschichten des loblichen . . . Ritters herr Tewrdannckhs

Nürnberg: H. Schönsperger 1517

s. Nr. 327

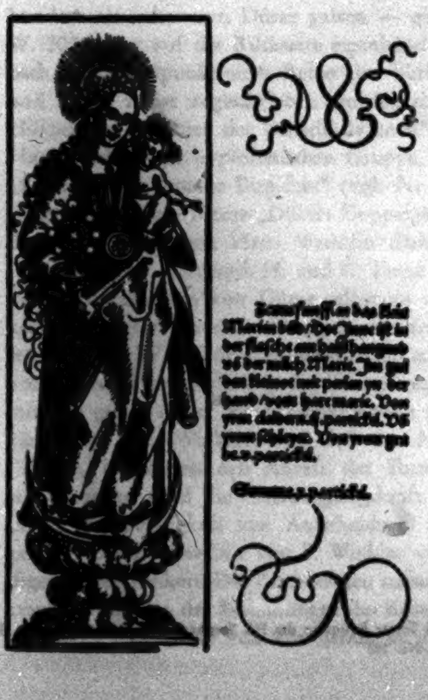
393 **VOrtzeichnis und zeigung des hochlobwirdigen heiligthumbs der Stifftkirchen . . . zu Halle**

Halle: [W. Stöckel ?] 1520

Nürnberg, Germanisches National-Museum K. 1603 *Abb. unten u. S. 220*

Kardinal Albrecht von Brandenburg hatte für seine Gründung, das 1520 geweihte Kollegiatsstift in Halle, den größten Reliquienschatz Deutschlands zusammengebracht, der einmal im Jahr dem Volk gezeigt wurde. Zur Propagierung dieser Heiltumsweisung ließ der Kardinal ein Verzeichnis drucken, in dem die 234 Reliquiare des Schatzes abgebildet und die Zahl der in ihnen bewahrten Partikel angegeben wurde — das Hallesche Heiltumsbuch. Dieser Druck ist außerordentlich selten, das Exemplar des Germanischen Museums enthält nur 76 von 122 Blatt mit 151 statt 237 Holzschnitten (einschließlich zwei Wiederholungen). Es fehlt auch das Titelblatt, dessen Rückseite ein Kupferstichbildnis Kardinal Albrechts („Der Kleine Kardinal" B. 102) von Albrecht Dürer zeigt. Nach Art und Herkunft der Reliquien war das Heiltum in neun „Gänge" eingeteilt, eine Gliederung, die das gedruckte Verzeichnis übernahm.

W. Schmidt hat zuerst ein Monogramm auf dem Holzschnitt eines Petrus-Reliquiars (fehlt im Nürnberger Exemplar) als das Trauts erkannt. Daß außer Traut, der anscheinend vor Vollendung des Werkes gestorben ist, noch mindestens ein anderer Reißer beteiligt war, ist stets angenommen worden. Flechsig identifiziert diesen mit Hans Cranach.



Wolf Traut: Marienreliquiar aus dem Halleschen Heiltumsbuch Kat.-Nr. 393

Von Traut stammen nach Flechsig folgende Holzschnitte:

1. Gang, Nr. 3, 4, 6—9, 11—17, 19—27, 29
2. Gang, Nr. 1—6, 8—21, 24, 25, 27—30
3. Gang, Nr. 2—9
4. Gang, Nr. 2, 5, 7—11
5. Gang, Nr. 1—17
6. Gang, Nr. 2, 4, 5, 7, 8, 11—18, 20—41, 46, 48, 51, 53
7. Gang, Nr. 1—4, 6—11, 13—95
8. Gang, Nr. 1, 4—9, 11—38, 40
9. Gang, Nr. 1—6, 8—11.

Lit.: Passavant, D. A. I, S. 444, Nr. 990 — Thiery, Halle'sches Heiligtumsbuch, S. 85 ff. — Liebhaber-Bibliothek alter Illustratoren in Facsimile-Reproduktionen, Bd. 13, München und Leipzig 1889 (Einleitung R. Muther) — P. Redlich, Cardinal Albrecht von Brandenburg und das neue Stift zu Halle, Mainz 1900 — E. Flechsig, Cranachstudien I, Leipzig 1900, S. 180 ff. — Dodgson, Traut, S. 51 — ders., Catalogue I, S. 505, ohne Nr.; II, S. 330, Nr. 21 — Rauch, S. 104 f.

394 **Jakob Strauss: Ein new wunderbarlich Beychtpuchlin**

[Erfurt: Mathes Maler] 1523

Nürnberg, Germanisches National-Museum Rl. 2680 *Abb. S. 218*

Das Beichtbüchlein ist durch die Jahrzahl 1523 auf dem schlechten Titelholzschnitt eines unbekannten Meisters datiert. Auf der Rückseite des letzten Blattes befindet sich der von Dodgson 1908 entdeckte und Traut zugeschriebene Schnitt eines knienden Beters vor dem Schmerzensmann, der am Kreuz steht. Mit Recht hat Dodgson zum Vergleich die Illustrationen der Franzlegende von 1512 herangezogen (vgl. Nr. 390), doch dürfte der Holzschnitt des Beichtbüchleins etwas später, etwa gleichzeitig mit der Erlanger Zeichnung des Hieronymus von 1514 (vgl. Nr. 374) entstanden sein.

Lit.: Dodgson, Traut Nachträge, S. 61.

Wolf Traut: Reliquiar des Hl. Stephanus aus dem Halleschen Heiltumsbuch
Kat.-Nr. 393

Die folgenden Werke haben die Forschung in besonderem Maße beschäftigt und sind teils Albrecht Dürer selbst, teils seinen Schülern zugeschrieben worden.

Zeichnungen

395 **Zwei Scheibenrisse für einen Zyklus aus der Legende des Hl. Benedikt**

a Benedikt in der Höhle von Subiaco

Oben der Mönch Romualdus, der dem Heiligen seine tägliche Nahrung mit einem Seil in die Höhle herabläßt. Dahinter zerstört der Teufel das Glöckchen, mit dem Romualdus Benedikt die Nahrung ankündigt. Vorn ein Priester, der am Ostertag den Weg zu dem Heiligen fand und ihn labte.

Unten rechts eine 2 in derselben Farbe wie die alte Korrektur an der Kapuze aufgeschrieben. Unten links später beschriftet: Michel Wolgemut

Feder, leicht mit Wasserfarben vorwiegend in Grün und Hellbraun, daneben zart blau und rot ausgetuscht; 212:160

Wien, Graphische Sammlung Albertina

b Benedikt erweckt ein totes Kind zum Leben

Feder in Braun, am Rande mit dem Stift vorher begrenzt; 236:176

München, Staatliche Graphische Sammlung

Die beiden um 1500 entstandenen Zeichnungen mit Szenen aus der Legende des Hl. Benedikt gehören zu einer Folge von insgesamt elf erhaltenen Scheibenrissen (davon sind nach F. Winkler zwei Kopien), die auf Grund der Wappen, die auf einigen Rissen und den erhaltenen Scheiben wiedergegeben sind, für eine Stiftung der Familien Pfinzing und Tetzel gedacht waren, vielleicht für die Familienkapelle der Tetzel bei der Benediktinerabtei St. Egidien. Es haben sich nach diesen Rissen drei Kabinettscheiben erhalten. Sie befinden sich in Gotha (Schloßmuseum), Boston (Gardner Museum) und Nürnberg (Germanisches National-Museum). Vgl. Nr. 396. Die Risse, die noch im 19. Jahrhundert als sicher von Dürer galten — eine Zeichnung aus der Folge (Braunschweig; W. 202) trägt auf der Rückseite eigenhändige Notizen Dürers —, bilden seit W. Weisbach den Mittelpunkt einer Reihe von Werken, die fast allen Meistern des Dürerkreises und Dürer selbst zugeschrieben worden sind. Sie wurden zusammengefaßt unter den Hilfsnamen „Meister der Benediktlegende" oder „Birgittenmeister", nach dem zweiten Hauptstück dieser hypothetischen Gruppe, den bei Anton Koberger 1500 erschienenen „Revelationes Sanctae Birgittae" (vgl. Nr. 397). Bezeichnender war der von H. Röttinger verwendete Name „Dürers Doppelgänger", wobei Röttinger zunächst an den aus Straßburg gebürtigen Hans Wechtlin dachte, später an Peter Vischer d. Ä. „Dürers Doppelgänger" fällt nach H. und E. Tietze alles zu, „was düreriscb ist, aber gleichzeitig zu undürerisch, um von Dürer selbst zu sein", so daß diese Konstruktion „nur eine negative Einheit" besitzt. Dennoch schieden Tietzes die Benediktlegende und die verwandten Werke als Dürer durchaus fremd aus. Doch herrscht bei Anhängern und Gegnern von Dürers Urheberschaft in der Beurteilung der Benediktlegende eine Übereinstimmung mit nur gradmäßiger Verschiebung, wenn gesagt wird, daß der Stoff nur „wenig Anziehendes" hat (Winkler) und daß der Ausführung die „innere Anteilnahme fehlt" (Tietze). Bei diesen den Anreiz des Themas von vornherein herabmindernden Einschränkungen wird die Überzeugungskraft der Argumente, die auf Grund der angeblichen Unlebendigkeit zur Ausscheidung aus Dürers Werk führen sollen, in Frage gestellt. Daher bietet die von F. Winkler vorgeschlagene Lösung u. E. die einzig befriedigende Möglichkeit. Die Zeichnungen stammen nach Winkler von Dürer und erschließen „mehrere Stadien der Bemühungen des Künstlers, dem Glasmaler werkgerechte Entwürfe zu liefern", sind also von vornherein in der zeichnerischen Eigenständigkeit durch die

Notwendigkeiten der besonderen künstlerischen Gattung eingeschränkt. Die beiden Blätter aus Wien und München gehören zwei Gruppen innerhalb der Entwürfe an (W. 198—200; 201—206). Das frühere großzügiger gezeichnete Blatt, das auch die Nummer 2 im Zyklus trägt, zeugt von erster Einarbeitung in die Aufgabe. Die Kolorierung dürfte als beispielgebende Andeutung der Bildwirkung gewertet werden (vgl. auch S. Beham, Nr. 85—87). Die zweite Zeichnung verzichtet auf die bildhaft-malerische Ausgestaltung zugunsten reiner, stark vereinfachter Federzeichnung. Der Kniende rechts verrät in Ähnlichkeit, aber nicht kopistenhafter Abhängigkeit, Dürer selbst (vgl. „Der Verlorene Sohn", B. 28, und „Eustachius", B. 57). Der Stehende im Gebet erinnert an den Leiterträger aus der Kreuztragung der „Albertina-Passion". Die feine Durchsichtigkeit der unkolorierten Zeichnungen findet eine Parallele in Dürers Rissen in Hannover und Frankfurt (W. 213, 214) zu den im Germanischen Museum befindlichen Tucherscheiben und in der ähnlich feinen Zeichnung des Trockensteges am Hallertor (Wien, Albertina; W. 223). Es ist daher fraglich, ob man in den unkolorierten Zeichnungen Kopien nach den Entwürfen oder den Scheiben sehen kann, wie E. Schenk zu Schweinsberg in Unterscheidung der kolorierten und unkolorierten Blätter vorschlug.

Lit.: Schönbrunner-Meder, Nr. 575 — Lippmann-Winkler, Nr. 692 u. 697 — Bock, Kat. Berlin, S. 23, Nr. 47 — E. Frhr. Schenk zu Schweinsberg, Eine ausgeführte Scheibe aus dem Nürnberger Benediktzyklus, in Berliner Museen 48, 1927, S. 34 ff. — Kat. Albertina, Nr. 177 — Tietze I, S. 365 ff. — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 198—206 — Panofsky, Nr. 790—800 — Winkler, Dürer 1957, S. 119 — Dort und Thieme-Becker 37, S. 41 die gesamte umfangreiche Literatur. Zuletzt: L. Oehler, Das geschleuderte Dürermonogramm, 1943, S. 117 ff. (Kulmbach) — ds., in Marburger Jb. f. Kunstwiss. 17, 1959, S. 174 f.

Glasgemälde

396 **Der Hl. Benedikt und der Teufel**

Grisaillescheibe mit rückseitigem Silberlotauftrag und vorderseitiger Braunlotlasierung mit Zeichnung in Braunlotkonturierung und Radiertechnik. Rückseitig braunfärbende Überzugsabdecklagen
23,3:17

Nürnberg, Germanisches National-Museum

Die Grisaillescheibe gehört mit zwei weiteren im Gothaer Museum und im Gardner Museum, Boston, zu einer Folge mit Szenen aus der Legende des Hl. Benedikt. Die sonst in Nürnberg ungebräuchlichen Darstellungen und die beiden Stifterwappen Tetzel und Pfinzing lassen sie als für die Verneuung der 1420 von Abt Moeriger gestifteten Kreuzgangverglasung der Benediktinerabtei St. Egidien (vgl. Nr. 184) bestimmt annehmen. Dem Grisaillezyklus liegen elf erhaltene, gegen 1500 entstandene Visierungen zugrunde, die ursprünglich wohl nicht für handschriftlich wortgetreu übertragene Kabinettscheiben, sondern für monumentale Glasgemälde (Tetzelkapelle?) bestimmt waren (Kolorierung).

Lit.: vgl. die vorige Nr.

Buchillustration

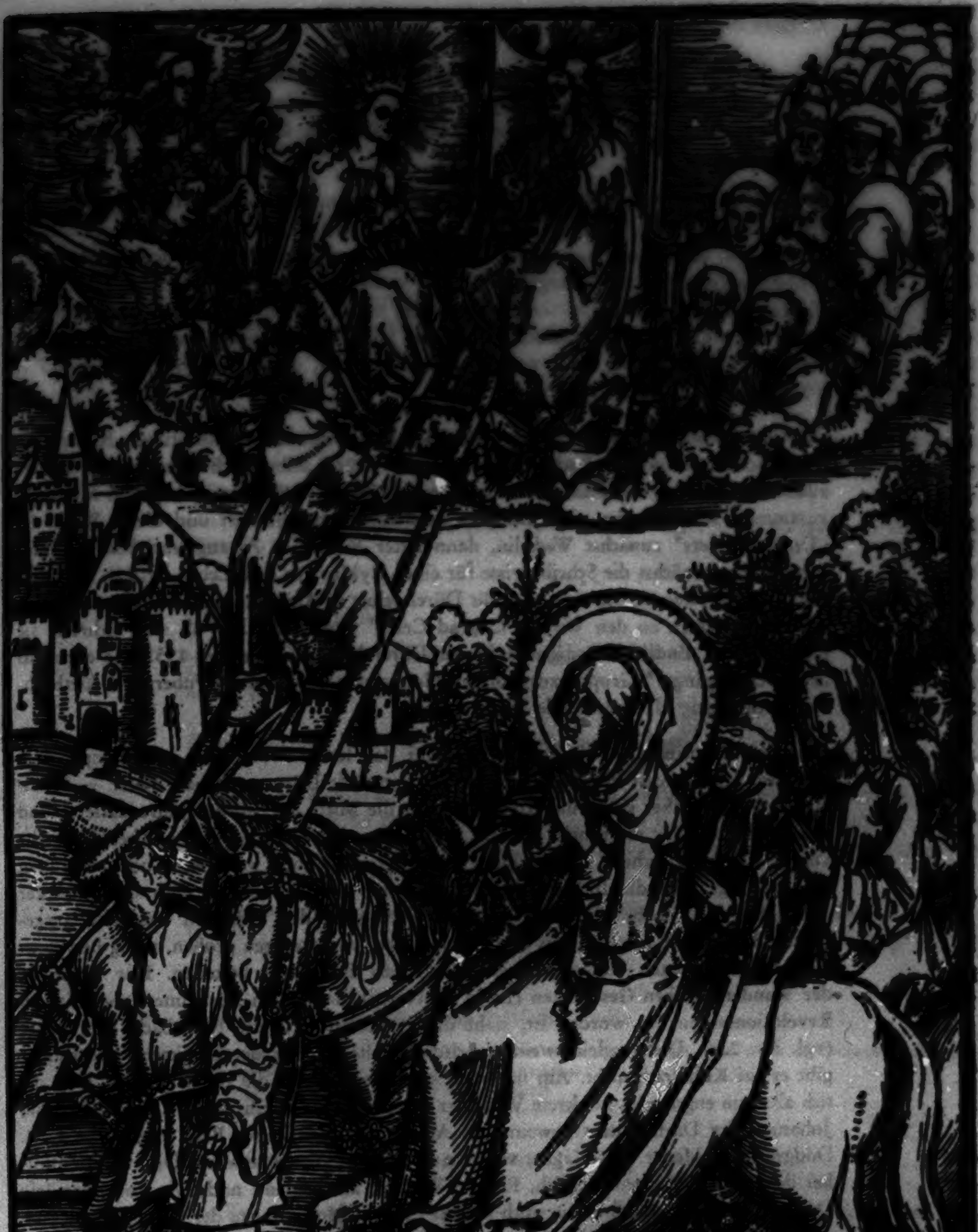
397 **Hl. Birgitta: Revelationes**

Nürnberg: A. Koberger 21. 9. 1500

Nürnberg, Germanisches National-Museum Inc. 34 135 *Abb. S. 223*

Mit der Herausgabe des Werkes folgte Anton Koberger einer Weisung Kaiser Maximilians. Dieser hatte ihm durch seinen Sekretär Florian Waldauff von Waldenstein ein

 Die Hl. Birgitta aus den Revelationes Kat.-Nr. 397



Exemplar der Lübecker Ausgabe von 1492 (Bartholomäus Gothan) mit der Aufforderung übersandt, das Buch „mitsambt den figuren darinne begriffen am ersten auf Latein und nachmals Teutsch" drucken zu lassen (O. Hase, Die Koberger, 2. Aufl., Nürnberg 1885, S. 178 f.).

Für seine Ausgabe ließ Koberger die Lübecker Holzschn. (A. Schramm, Der Bilderschmuck der Frühdrucke, XII, Leipzig 1929, 17—29) in Dürers Werkstatt umzeichnen und durch die Wappen des Kaisers und Waldauffs (fol. 2 r, 2 v) ergänzen. Von den insgesamt 17 Bildseiten (ohne Wiederholungen) sind nur sechs von großen Stöcken gedruckt. Die übrigen sind aus kleinen, immer wieder anders kombinierten Stöcken zusammengestellt. Insgesamt wurden 29 Holzstöcke verwendet. Die Illustrationen befinden sich auf den fol. 1 r (Wdh.: C 2 v), 2 r, 2 v, 11 r, 11 v, 12 r, 14 v, d 3 v, f 7 r, h 6 v, p 3 v, q 7 v, x 5 v, z 3 v, A 2 v, E 5 v, J 5 r.

Die Illustrationen der Revelationes bilden den Kern eines lange umstrittenen Komplexes von Zeichnungen und Holzschn., die man weder Dürer selbst noch einem seiner Schüler zuschreiben konnte. Weisbach stellte sie zuerst (1906) als Werke eines „Brigitten-Meisters" zusammen. Röttinger hat den Komplex noch erheblich vermehrt und dieses Werk des „Doppelgängers" zunächst Wechtlin, dann Peter Vischer d. Ä. zugeschrieben. Winkler löste daraus zunächst die Scheibenrisse für einen Zyklus aus dem Leben des Hl. Benedikt (vgl. Nr. 395) heraus, die er wieder für Dürer selbst in Anspruch nahm. Er trennte dann die Illustrationen zu den Werken Conrad Celtis' (vgl. Nr. 226) ab und schrieb sie Kulmbach zu. Endlich würdigte er in der Dürer-Monographie von 1957 die ebenfalls der „Doppelgänger"-Gruppe zugehörigen Holzschnitte für zwei Nürnberger Gebetbuchfolgen endgültig als bedeutende Werke Dürers.

Über die Birgitten-Holzschnitte aber scheint das letzte Wort noch nicht gesprochen. Winkler, der zunächst für alle Illustrationen Entwürfe Dürers annahm, die er — Friedländer folgend, aber sicher unzutreffend — in die Mitte der 1490er Jahre datierte und sich dann lange Zeit nicht mehr äußerte, schlug neuerdings Kulmbach vor. Aber diese sehr vorsichtig ausgesprochene Zuschreibung überzeugt nicht ohne weiteres. Auch wenn man berücksichtigt, daß die Birgitten-Holzschnitte nur Umzeichnungen nach der Lübecker Inkunabel sind, bleibt ein Wesensunterschied zwischen den dicht mit Gestalten ausgefüllten Bildern der Revelationes und den lockeren, von wenigen großen, ruhig bewegten Figuren beherrschten Kompositionen des frühen Kulmbach bestehen. Das Titelblatt der Wunderbarlichen Geschichten (Lucia de Narni), das oft im Zusammenhang mit den Revelationes genannt worden ist, steht dieser Gestaltungsweise Kulmbachs viel näher (vgl. Nr. 224). Die vergleichsweise „gotische" Faltengebung der Birgitten-Holzschnitte gibt es bei Kulmbach nicht. Am nächsten steht diesem noch die Kreuzigung (I 5 r), die sich aber am engsten an konkrete Vorbilder Dürers hält (Kruzifixus der Großen Passion, Johannes der Darmstädter Beweinung). Auch kann man dieses Blatt nicht, wie z. B. Dodgson und Meder vorschlagen, von den übrigen Schnitten trennen. Dies ist allenfalls bei den beiden Wappen möglich, für die Winkler anscheinend nach wie vor Entwürfe Dürers voraussetzt. Daß Dürer auch für die übrigen Holzschnitte der Revelationes Entwürfe oder Skizzen geschaffen hat, die ein Gehilfe auf den Block zeichnete und ein mit dem Stil der Wolgemut-Werkstatt vertrauter Formschneider schnitt, erscheint bei dem gegenwärtigen Stand der Forschung die naheliegendste Erklärung für den Stil dieser Illustrationen.

Wiederverwendung: Deutsche Ausg. v. 1502.

Lit.: Dodgson, Catalogue I, S. 263, Nr. 12; S. 276 — W. Weisbach, Der junge Dürer 1906, S. 77 — Röttinger, Wechtlin, S. 9 — ders., Doppelgänger, S. 31 ff. — Friedländer, Dürer 1919, S. 37, 138 — F. J. Stadler, Michael Wolgemut und der Nürnberger Holzschnitt, S. 244 ff. — Winkler, Dürer 1928, S. 189 ff. — J. Meder, Dürer-Katalog, Wien 1932, S. 278, Nr. XII — Stadler, S. 89 ff. — Panofsky II, Nr. 401 — F. Winkler, in Münchner Jb. 3. F. I, 1950, S. 177 ff. — ders., Dürer 1957, S. 132, Anm. 2.

Zeichnungen

398 **Die Hl. Anna Selbdritt**

Oben Namenszeichen Dürers und Jahrzahl 1514 von Hans von Kulmbach aufgesetzt
Feder in Hellbraun und Schwarz mit Wasserfarben in Hellblau, Rot, Hellviolett und Grün; 247:193; Wz. Dreizack mit kleinem Kreis daneben
Aus Slg. Mitchell

Nürnberg, Germanisches National-Museum (Stadt Nürnberg)

F. Winkler und E. Flechsig datieren die Zeichnung um 1500. H. u. E. Tietze haben sie nicht unter die Dürerzeichnungen aufgenommen. E. Panofsky denkt an Hans von Kulmbach, der das Datum 1514 und das Namenszeichen Dürers aufgesetzt hat. Die Zeichnung wurde 1518 in einem Holzschnitt, sehr wahrscheinlich von Hans Springinklee, erweitert kopiert (vgl. Nr. 344). Der Holzschnitt steht in enger Verbindung mit den Zeichnungen und Schnitten Springinklees, vor allem dem Churer Breviar von 1520 (London). Zu Zeichnung und Holzschnitt bieten sich kompositionell und motivisch verschiedene Parallelen in den Tafeln des Meisters des Ansbacher Kelterbildes (vgl. Nr. 241—44) und dem Fragment einer „Hl. Sippe" in Schlüsselau (vgl. Nr. 250).

Lit.: Lippmann, Nr. 78 — Flechsig 2, S. 93 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 220 — Panofsky, Nr. 722 — Winkler, Dürer 1957, S. 167.

399 **Christus in der Kelter**

Links unten stand ein großes Dürermonogramm (ausradiert)
Feder in Braun; 228:167
Aus Slg. J. C. Robinson, erworben 1880

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Die Zeichnung skizziert die Komposition des Kelterbildes aus St. Gumbertus in Ansbach (vgl. Nr. 241). Eine genauere Datierung ist kaum möglich. F. Winkler ordnet das Blatt um 1500 ein, hält aber, wie andere Forscher, auch eine spätere Entstehung für möglich. Die Urheberschaft Dürers ist unbestritten.

Lit.: Lippmann, Nr. 28 — C. Dodgson, in Dürer Society 12, 1911, S. 9/10 — Bock, Kat. Berlin, S. 24, Nr. 1538 — Tietze 1, S. 108, Nr. A 41 — Flechsig 2, S. 276 f. — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 184 — Panofsky, Nr. 637 — Winkler, Dürer 1957, S. 177, Anm. 1.

400 **Bauleute bei der Arbeit. Perspektivische Studie**

Monogramm Dürers und Jahrzahl 1514 in Braun, nachträglich aufgesetzt. Am Rande der Ovalöffnung Ziffern und Buchstaben als Hilfen der perspektivischen Konstruktion.
Feder, gelbgrün, rosa, grau und blau laviert; 240:221
Aus Slgn. Lely, Richardson, Pomeroy, Alfred Sensier, 1877 versteigert

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Die Zeichnung wird von E. Flechsig um 1502/03 angesetzt, von F. Winkler dagegen nicht genau datiert, aber ebenfalls für Dürer in Anspruch genommen. H. u. E. Tietze und E. Kris schrieben sie G. Pencz als Entwurf für die Decke im Volckamerschen Gartenhaus zu (vgl. Nr. 270). Abgesehen davon, daß es sich kaum um einen zweckgebundenen Entwurf handelt, rechnet die Skizze nicht mit einer Decke, sondern mit einer Wand. Auch stilistisch fehlt eine Vergleichsmöglichkeit mit den Entwürfen des Pencz. Hinzu kommt, daß das Datum von Kulmbach aufgesetzt worden ist, wie Flechsig nachgewiesen hat, so daß Pencz noch nicht als Urheber in Frage kommt.

Lit.: Lippmann, Nr. 553 a — Flechsig 2, S. 96 — H. u. E. Tietze, in Jb. d. kunsthist. Slgn. Wien NF. 6, 1932, S. 128 f. — E. Kris, in Mitt. d. Ges. f. vervielf. Kunst, 1932, S. 66 — Kat. Albertina, Nr. 188 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Bd. 1, Anh., Taf. 28 — Winkler, Dürer 1957, S. 149, Anm. 2 — Panofsky, Nr. 1354 („nicht Dürer, eher Pencz").

401 Zwei Blätter aus der „Grünen Passion" und ihre Vorzeichnungen

a Gefangennahme Christi (Grüne Passion)

Unten links Täfelchen mit Namenszeichen Dürers; rechts davon stark abgerieben: 1504
Feder in Schwarz auf grün grundiertem Papier, weiß gehöht, schwarz laviert; 282:180
J. v. Sandrart (Teutsche Academie, 1675, I, Teil 2, S. 224) erwähnt, daß die Folge seit längerer Zeit in kaiserlichem Besitz sei und ihm von Ferdinand III. selbst gezeigt worden wäre

Wien, Graphische Sammlung Albertina

b Christus vor Kaiphas (Grüne Passion)

Unten rechts Namenszeichen Dürers und datiert: 1504
Technik und Herkunft wie Nr. 401 a; 280:178

Wien, Graphische Sammlung Albertina

c Gefangennahme Christi (Vorzeichnung zu Nr. 401 a)

Oben Dürers Namenszeichen von fremder Hand
Feder in Braun; 276:186, beschnitten

Turin, Biblioteca Reale

d Christus vor Kaiphas (Vorzeichnung zu Nr. 401 b)

Feder in Braun; 270:195
Aus Slgen. Lawrence, Defer-Dumesnil; erworben 1903

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

Dürers „Grüne Passion", eine Folge von auf grünem Grund gezeichneten Passionsszenen, hat den Kreis der Dürerschüler entscheidend angeregt (vgl. Nr. 11, 369, 402). Vom ausgeführten Zyklus, der wohl zwölf Blätter umfaßte, sind elf Blätter erhalten. Zu ihnen gibt es vier Vorzeichnungen in Turin, Berlin und Wien (W. 299, 301, 303, 305; vgl. Nr. 401c u. 401d) und eine fünfte in Mailand zu einem nicht erhaltenen oder nicht ausgeführten Ölberg, die teils als Kopie, teils als originale Vorzeichnung angesprochen wird (W. 298). Zwei Blätter in Mailand — Gefangennahme und Geißelung Christi — sind Kopien, wohl von Hans von Kulmbach nach den Vorzeichnungen Dürers (Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 143, 144). Eine Kreuzabnahme in Florenz gilt als Kopie nach einer nicht mehr erhaltenen Vorzeichnung (Winkler, Dürerzeichnungen 1, Anh. Taf. 7). Drei Blätter existieren ferner noch einmal in Umrißzeichnung in Berlin und England, Privatbesitz. Es sind dies Kreuztragung (W. 309), Kreuzannagelung und Schaustellung Christi. Sie gehören wohl noch zu den Vorarbeiten zur Grünen Passion. Eine temperamentvoll gezeichnete Ideenskizze, vielleicht zur Gefangennahme Christi, befindet sich in Berlin (W. 318). Zwei Kopien nach Umrißzeichnungen sind in Erlangen (Bock, Kat. Erlangen, Nr. 190/191), und zwei Kopien nach der Gefangennahme und Schaustellung Christi der Grünen Passion befinden sich in Wien. In engem Zusammenhang mit der Grünen Passion stehen schließlich der „Große Kalvarienberg" in Florenz (W. 317) und zwei Skizzen dazu in Coburg und Berlin (W. 315, 316). Gleichzeitig entstanden die Studien und Entwürfe zum Ober-St.-Veiter Altar (vgl. Nr. 293 u. 402), die z. T. ebenfalls auf grün grundiertem Papier gezeichnet sind.

Über den Zweck der Grünen Passion gibt es zwei Hypothesen: die eine denkt sich die elf Blätter und die verlorene oder nicht ausgeführte Ölbergszene, um den Florentiner Kalvarienberg geordnet, als große Andachtstafel, die jedoch nie vollendet wurde (J. Meder, F. Winkler, E. Schilling); eine Annahme, die auf Grund der Maße der einzelnen Blätter und der ähnlichen Anordnung von Dürers Sieben-Schmerzen-Mariae-Tafel (Dresden, München) entstanden ist, gegen die aber vor allem spricht, daß das einzelne Blatt durch die fast jedesmal aufgesetzte Datierung und Signatur eine zu große Selbständigkeit besitzt, vergleichbar den übrigen Passionsfolgen Dürers. Die andere Hypothese (E. Panofsky) nimmt an, daß die Kalvarienberg-Zeichnungen für ein Altarwerk bestimmt waren, während die Blätter der Passion als Modelle für gemalte „Kreuz-Stationen" dienen sollten. Am naheliegendsten dürfte sein, daß Dürer den Wunsch eines

Bestellers nach einer Folge originaler, nicht durch den Holzschnitt vervielfältigter Handzeichnungen nachgekommen ist.

Die Urheberschaft Dürers ist nicht unbestritten. Sie wurde von J. Springer, H. Cürlis und G. Dehio abgelehnt. F. Haack dachte sogar an eine Fälschung aus der Zeit Rudolfs II. H. Tietze wertete die Folge als Werkstattarbeit nach Dürers Zeichnungen. Die Urheberschaft Dürers vertraten J. Meder, G. Pauli, H. Beenken, E. Flechsig und F. Winkler. Neuerdings schreibt L. Oehler auf Grund von Monogramm- und Datum-Untersuchungen (vgl. auch Nr. 195) die ganze Folge mit allen Vorzeichnungen dem Hans von Kulmbach zu und datiert die Vorzeichnungen auf 1512/15 und 1519/20 (Kreuzabnahme, Florenz), die ausgeführte Folge aber erst 1520/22. Da L. Oehler ihre Beweisführung davon ausgehen läßt, daß Dürer um 1504 niemals sein Monogramm auf eine Wand innerhalb der Darstellung gesetzt habe, und daß deshalb Vorzeichnung und Ausführung der Szene „Christus vor Pilatus" (W. 303, 304) nicht von Dürer stammen können, muß auf die um 1502/05 entstandene „Anbetung der Könige" aus dem Marienleben (B. 87) hingewiesen werden, in der das Monogramm ähnlich der Grünen Passion auf eine Wand gesetzt ist. Die für Dürer befremdliche spitze Form des Monogramms auf der Vorzeichnung zur Christus-Pilatus-Szene (W. 303) erscheint für Hans von Kulmbach, der sich nach Oehler vollkommen in die Monogrammierweise Dürers eingelebt habe, mindestens ebenso ungewöhnlich. Die Untersuchungen über die Form der „4" im Datum der Grünen Passion sind nicht stichhaltig, da weder bei Dürer noch bei Hans von Kulmbach die Form der „4" immer die gleiche ist. Vor allem aber läßt Oehler die stilistische Einordnung der Passion in die sonst bekannten Werke Kulmbachs um 1520 und die Begründung des aufgesetzten Datums von 1504 offen. Angesichts der Tafel „Christus vor Kaiphas" aus dem Zyklus der Dominikanerkirche (vgl. Nr. 245), in der bereits um 1510 die Grüne Passion als Vorbild dient, kann eine späte Datierung kaum erwogen werden. Gegen sie sprechen auch die bekannten Anlehnungen Dürers in seinen gedruckten Passionen an die Grüne Passion. Da Dürer durchaus eigene Motive wiederholt, besteht keine Notwendigkeit anzunehmen, daß Übereinstimmungen zwischen der Grünen Passion und den gedruckten Passionen auf verschiedene Künstler zurückgehen müssen, um so weniger, als die Grüne Passion nie in die breite Öffentlichkeit gelangte, ja vielleicht sogar Werkstattgut geblieben ist (vgl. Winkler, Dürerzeichnungen 2, S. 28).

Lit.: Lippmann, Nr. 477, 478, 480, 377 — Dürers grüne Passion in der Albertina, hrsg. v. J. Meder, Ges. f. zeichn. Künste, dritter Druck — ders., Die grüne Passion A. Dürers, München 1923 — J. Springer, Rez. von Lippmann, Dürerzeichnungen, in Rep. f. Kunstwiss. 29, 1906, S. 556 ff. — J. Meder, Die grüne Passion und die Tier- und Pflanzenstudien A. Dürers in der Albertina, in Rep. f. Kunstwiss. 30, 1907, S. 173 ff. (u. a. Entgegnung auf Springer) — H. Cürlis, Die Grüne Passion, in Rep. f. Kunstwiss. 37, 1915, S. 183 ff. — G. Pauli, Die Grüne Passion Dürers, in Rep. f. Kunstwiss. 38, 1916, S. 97 ff. (Entgegnung auf Cürlis) — Bock, Kat. Berlin, S. 25, Nr. 4230 — F. Haack, Nochmals die Grüne Passion, in Rep. f. Kunstwiss. 40, 1928, S. 259 ff. — H. Beenken, Dürer-Fälschungen?, in Rep. f. Kunstwiss. 50, 1929, S. 121 ff. — Tietze 1, S. 95, Nr. W. 34 ff. — Flechsig 2, S. 367 ff. — Kat. Albertina, Nr. 58-69 — Winkler, Dürerzeichnungen, Bd. 2, S. 24 ff. u. Nr. 298—314 — E. Schilling, Dürer und der Illuminist Jacob Elsner, in Phoebus 1, 1946, S. 135 ff. — Panofsky, Nr. 523-535 — Th. Musper, Albrecht Dürer, 1952, S. 141 ff. — Winkler, Dürer 1957, S. 170 ff. — L. Oehler, Die Grüne Passion, ein Werk Dürers?, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1954-1959, S. 91 ff.

402 **Kalvarienberg**

Am unteren Rand in der Mitte beschriftet: albert(us) dürer 1502. Rechts davon das Namenszeichen Dürers, beides von fremder Hand

Feder, auf bläulichgrün grundiertem Papier, weiß gehöht, schwarz laviert, auf Holz aufgezogen; 470:329

Um 1780—90 bei dem Kunsthändler J. N. Grooth, dann im Besitz von Peter Vischer-Sarasin; von Peter Vischer-Passavant der Öffentl. Kunstsammlung geschenkt

Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Kupferstichkabinett

Das Blatt entspricht mit geringen Abweichungen dem Mittelbild des Ober-St.-Veiter Altars (vgl. Nr. 293), den Hans Schäufelein während Dürers venezianischer Reise, z. T. nach dessen Entwürfen, für Friedrich den Weisen von Sachsen gemalt hat. Bis 1780/90

war die Zeichnung mit vier weiteren Blättern zusammen, die sich jetzt im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt befinden. Sie sind Entwürfe für die Altarflügel und werden entweder Dürer selbst oder dessen Werkstatt zugeschrieben. Umstrittener ist der Kalvarienberg. F. Winkler sieht in ihm, entgegen seiner früheren Stellungnahme, ein zumindest im oberen Teil von Dürer selbst ausgeführtes Werk, während er beim Vordergrund zur Ausführung durch eine fremde Hand neigt. Die Annahme, daß aber auch für diese unteren Teile ein Dürerscher Entwurf vorlag, steht im Widerspruch zu der Tatsache, daß die auffälligsten Figuren des Vordergrundes aus verschiedenen Werken Dürers entnommen sind. So sind nach F. Dörnhöffer und F. Winkler verwendet: Kupferstich St. Georg von 1505 (B. 54), Kreuzigung der Großen Holzschnittpassion (B. 11), Kupferstich „Sechs Krieger" (B. 88), Ecce Homo der Großen Passion (B. 9) und Studie zu einem Kalvarienberg (Berlin, Kupferstichkabinett; W. 316). Eine Vorstudie Schäufeleins (Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut; Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 3) sieht Winkler als Zeichnung nach dem oberen Teil des Baseler Kalvarienberges an, wobei räumliche Auseinanderziehungen und Verkürzung der hoch aufragenden Kreuze in der Frankfurter Zeichnung als Veränderung Schäufeleins gewertet werden. Im Altar wäre Schäufelein dann zur alten Raumanordnung zurückgekehrt. Diese Reihenfolge kann kaum aufrechterhalten werden. Der stehende Hellebardenträger an der rechten Ecke der ausgehobenen Grube ist in der vorliegenden Zeichnung gegenüber der Frankfurter Vorstudie nach links verschoben, offenbar um dem nach vorne sprengenden Reiter, der die Gründe miteinander verbindet, Platz zu machen. Da der Vordergrund nicht von Dürers Hand sein kann, muß die gekennzeichnete Veränderung auch im oberen Teil bereits Schäufeleins Redaktion sein, womit erklärt wäre, warum der obere Teil des Baseler Kalvarienberges in räumlicher Hinsicht dem Ober-St.-Veiter Altar bereits näher steht als die Frankfurter Vorstudie, die wohl noch Dürers Entwurf, von Schäufelein gezeichnet, wiedergibt. Daß die Frankfurter Vorzeichnung nicht zwischen den Baseler Kalvarienberg und den Altar einschiebbar ist, zeigt auch die Anordnung der beiden Soldaten in der Landschaft hinter dem Kreuz. Sie stehen in der Vorzeichnung noch direkt hinter dem Kreuz. Die unglückliche Erweiterung des ursprünglichen Bildgedankens im Altar bzw. im Baseler Kalvarienberg, bei denen z. B. ein zweiter Essigschwamm auftaucht, macht deutlich, daß die Frankfurter Vorstudie einen abgeschlossenen Bildgedanken wiedergibt. Ob die Idee zur Formatänderung des Mittelteils durch Schäufelein von den hohen, schmalen Flügelentwürfen ausging oder diese sich bereits nach dem veränderten Format richten, kann nicht entschieden werden. Im letzteren Fall würden die Flügelentwürfe kaum noch von Dürer selbst stammen.

Von E. Buchner bereits als Möglichkeit erwähnt, bezeichnet E. Panofsky den Kalvarienberg als freie Nachzeichnung nach Dürer und datiert ihn wegen der Veränderung der Komposition zugunsten stärkerer Kontraste in Abstufung und Licht, der Längung der Proportion und der Erscheinung der hohen Kreuze vor dunklem Nachthimmel in das 2. Viertel oder die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Nach Panofsky könnte der ehemalige Besitzer der Frankfurter Flügelentwürfe diese durch Nachzeichnung des Mittelteils komplettiert haben. Außer Buchner und Panofsky lehnten die Urheberschaft Dürers ab: F. Dörnhöffer, J. Springer, E. Flechsig, L. Baldass, H. Tietze (Nachzeichnung). M. J. Friedländer hielt an der Eigenhändigkeit fest, die auch F. Winkler, jedenfalls für die obere Hälfte, verteidigt.

Lit.: F. Dörnhöffer, in Kunstgeschichtliche Anz. 3, 1906, Nr. 3, S. 83 f. — J. Springer, Rez. zu Lippmann, Zeichnungen von A. Dürer, in Rep. f. Kunstwiss. 29, 1906, S. 560 — M. J. Friedländer, Albrecht Dürer, Leipzig 1921, S. 99 — L. Baldass, Kat. d. Ausstell. „Gotik in Oesterreich", Wien 1926, Nr. 107-111 — Buchner, Schäufelein, S. 40 ff. — Tietze I, S. 106, Nr. A. 30 — Winkler, Dürer 1928, S. 421 — ders., in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 50, 1929, S. 148 ff. — Flechsig, 2, S. 442 ff. — O. Fischer, Geschichte der Öffentlichen Kunstslg., in Festschr. zur Eröffnung des Kunstmuseums, Basel 1936, S. 37 — Winkler, Dürerzeichnungen, Bd. 2, Nr. 319 — Winkler, Schäufelein-Zeichnungen, Nr. 3 — Panofsky, Nr. 476 — Winkler, Dürer 1957, S. 176 f. — L. Oehler, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1954–1959, S. 112 ff.

403 Entwürfe im Zusammenhang mit dem Tucher-Gedächtnisbild

a Maria mit dem Kind zwischen den Hll. Katharina und Barbara und den beiden Johannes

Oben in den Ecken Dürers Monogramm und 1511
Feder in Braun; 294:220

Wien, Graphische Sammlung Albertina

b Bildskizze zum Tucher-Gedächtnisbild

Auf dem linken Flügel: 1511 und das Monogramm Dürers, von fremder Hand nachgezogen
Feder in Braun mit Wasserfarben ausgetuscht, sehr verblaßt; 109:300
Aus dem Besitz Joachim von Sandrarts

Berlin, Ehemals Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

c Hl. Katharina (Hans von Kulmbach?)

Dublin, National Gallery of Ireland

s. Nr. 202

Die Entwürfe zum Tucherschen Gedächtnisbild von 1513 sind in engster Zusammenarbeit Kulmbachs mit Dürer entstanden. F. Winkler sieht in den drei Zeichnungen Entwürfe Dürers und in einer weiteren mit Katharina und Barbara (Brit. Museum; Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 90) eine Umzeichnung Kulmbachs nach Nr. 403 a dieses Katalogs. H. und E. Tietze lehnen jede Mitarbeit Dürers an den Entwürfen ab. Nr. 403 a werten sie nicht als Skizze zum Tucher-Gedächtnisbild. Zwar läßt sich die unmittelbare Verknüpfung nicht beweisen, da die Bildform eine andere ist und die durch die Person Lorenz Tuchers bedingten Heiligen des Gemäldes fehlen, doch ist der Zusammenhang der Bildideen wiederum so eng, daß eine Verbindung anzunehmen ist, um so mehr als Kulmbachs Londoner Zeichnung (Winkler, Kulmbach-Zeichnungen Nr. 90) eine Umzeichnung der Katharina aus Dürers Wiener Zeichnung ist und deutlich auf das Tucherbild hinzielt, wobei bereits die Anordnung der Heiligen hintereinander zugunsten der Gegenüberstellung aufgegeben ist. Der ausschlaggebende Impuls für die endgültige Lösung kam allerdings erst durch den detailliert ausgeführten Berliner Entwurf (Nr. 403 b), dessen Katharina in der Zeichnung aus Dublin (Nr. 403 c) eingehender ausgeführt ist. Die gegenüber der Wiener Zeichnung (Nr. 403 a) nun vorgenommene Verhängung der Taille durch den weiten Ärmel geht auf den Berliner Entwurf zurück, ist aber so unklar, daß die Zeichnung in Dublin kaum vom gleichen Meister sein kann wie der Berliner Entwurf. Es liegt nahe, in diesem fortgeschrittenen Stadium der Planung an Kulmbach zu denken. Zeichenstil und Faltenmotive lassen sich mit der „Frau mit Spiegel" (vgl. Nr. 200) verbinden, wobei in beiden Blättern die Zeichnung in den Gewandteilen nicht immer zu vollkommener Durchdringung der Form gelangt. Demgegenüber besitzt der Berliner Entwurf auch im kleinsten die klare Formvorstellung Dürers, im Einklang mit seiner „schmuckreichen, feinmalermäßigen und flächenhaft gebundenen Malweise" (Winkler).

Joachim von Sandrart erwähnt die in seinem Besitz befindliche Berliner Zeichnung als Riß Dürers für das nach dessen Invention ausgeführte Tucher-Gedächtnisbild (Teutsche Academie, 1675, S. 232).

Lit.: Lippmann, Nr. 521, 21, 780 — Koellitz, S. 29 u. 54 (Berlin: Dürer) — E. Heidrich, Geschichte des Dürerschen Marienbildes, Leipzig 1906, S. 78 (Wien) — C. Dodgson, in Dürer Society, 9, 1906, S. 14 (Berlin: Dürer) — ders., in Dürer Society, 12, 1911, S. 7 (Dublin: Dürer) — ders., in Burlington Magazine 20, 1911, S. 90 f. (Dublin) — Bock, Kat. Berlin, S. 28, Nr. 38 (Berlin: Dürer; dort auch weitere Literatur) — Winkler, 1929, S. 28 ff. (Wien), 28 f., 34 — H. u. E. Tietze, in Z. f. Bildende Kunst 62, 1928/29, S. 215 f. — Schilling, Nr. 29 (London) — Flechsig 2, S. 275, 371, 456 — Kat. Albertina, Nr. 100 — H. u. E. Tietze, in Anz. d. Germ. Nat.-Mus. 1934/35, S. 69 ff. — Stadler, S. 86 (Dublin: nicht Kulmbach); Nr. 76 (London: Kulmbach) — Tietze II, 1, S. 68, Nr. 470 (Wien); II, 2, S. 95, A. 246 (Berlin); II, 2, S. 108, A. 290 (Dublin) — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 508-510 und Taf. XXX zu 2. Bd. — Winkler, Kulmbach-Zeichnungen, Nr. 89 (London) — L. Oehler, Das „geschleuderte" Dürermonogramm, 1943, S. 170, 173 (Berlin, Dublin: Kulmbach) — Panofsky, Nr. 781, 505 (Berlin: sehr unwahrscheinlich für Dürer), 806 (Dublin: nicht Dürer, möglicherweise Kulmbach) — Winkler, Dürer 1957, S. 230 f., 245 — Winkler, Kulmbach, S. 63 ff. — L. Oehler, in Marburger Jb. 17, 1959, S. 113 u. Anm. 26.

404 Die Verleumdung des Apelles

Unten in der Mitte mit derselben Tinte wie die Zeichnung datiert: 1522. Beschriftung der Figuren in brauner Tinte von fremder Hand (nach R. Foerster nicht von Pirckheimer, wie M. Thausing annahm); von links nach rechts: veritas, penite(n)tia, [illegible], [illegible]-Error, [illegible], fraus (fallacia durchgestrichen) — [illegible] ([illegible]), neyd-Invidia, [illegible]-desperatio, Calu(m)nia-[illegible], Insons-der unschuldig ([illegible]), [illegible]-Ignorantia, suspicio-argwon. Unter dem Richter eine abgeschnittene Zeile, von der noch zu erkennen ist: der (?) mensch ...
Feder in Schwarzgrau; 132×400
Aus Slg. Imhoff (?)

Wien, Graphische Sammlung Albertina

Die Zeichnung ist der Entwurf für eines der Gemälde im Ratssaal des Nürnberger Rathauses, die nach Dürers Visierungen und unter seiner Aufsicht ausgeführt wurden. 1522, im gleichen Jahr, in dem die Zeichnung entstand, erhielt Dürer 100 fl. für seine Entwürfe. H. u. E. Tietze schieden die Zeichnung aus dem Werk Dürers aus und schrieben sie dem Pencz zu, der an den Rathausmalereien mit dem sog. Pfeiferstuhl beteiligt war und von dem eine Zeichnung „Verleumdung des Apelles" erhalten ist, die sich eng an die vorliegende anlehnt (vgl. Nr. 263). F. Winkler trat der Ausscheidung der vorliegenden Zeichnung aus dem Werk Dürers mit Recht entgegen. Die Verwandtschaft mit Dürers Entwurf zum Triumphwagen Kaiser Maximilians von 1518 (Wien, Albertina; W. 685), der 1521 auch als Vorlage für die gleiche Darstellung im Nürnberger Rathaus diente, ist so eng und die Qualität der Dürerschen „Verleumdung des Apelles" den frühen Zeichnungen von Pencz so überlegen, daß an der Hand Dürers u. E. nicht zu zweifeln ist. Allein ein Vergleich der Köpfe und Kopfhaltungen in Dürers Entwurf mit Pencz' Erlanger Planetenzeichnungen und seinem Kupferstich „Triumph des Bacchus" von 1528 (vgl. Nr. 264 u. 275) macht den Unterschied deutlich. Zu anderen Zeichnungen, die zu den Rathausentwürfen gehören s. W. 921/22 und vgl. Nr. 249.

Lit.: Lippmann, Nr. 577 — M. Thausing, Dürer 2, 1884, S. 168 ff. — R. Förster, in Jb. d. preuß. Kunstslgn. 8, 1887, S. 94 ff. — A. Kurzwelly, Forschungen zu Georg Pencz, 1895, S. 7 ff. — Bock, Kat. Erlangen, Nr. 288 — H. u. E. Tietze, in Jb. d. kunsthist. Slgn. Wien NF 6, 1932, S. 130 ff. — Kat. Albertina, Nr. 187 — Tietze II, 2, S. 142, Nr. A 426 — G. Glück, Pieter Brueghel the Elder and Classical Antiquity, in The Art Quarterly 6, 1943, S. 186 — Winkler, Dürer-Zeichnungen, Nr. 922 — Panofsky, Nr. 1351 — Winkler, Dürer 1957, S. 313.

LIBRARY

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort 6

Leihgeber 8

Ludwig Grote, Dürer-Werkstatt und Dürer-Schule 11

Peter Strieder, Meister um Albrecht Dürer 17

Bibliographie 34

Katalog

Hans Baldung 47

Barthel Beham 64

Sebald Beham 73

Hans Dürer 92

Nikolaus Glockendon 94

Hans von Kulmbach 97

Hans Leu d. J. 139

Meister des Ansbacher Kelterbildes 142

Meister des Dominikaner-Zyklus 144

Meister der Neudörfer-Bildnisse 145

Nürnberger Meister 146

Meister der Hl. Sippe von Schlüsselau 147

Meister des Schreyer-Altares 148

Georg Pencz 151

Hans Plattner 166

Hans Schäufelein 167

Hans Springinklee 187

Wolf Traut 204

A. Dürer und seine Werkstatt 221

GERMANISCHES NATIONAL-MUSEUM NÜRNBERG